تیرومرداد ۲۵۳۵ ـ شماره بیست وچهارم ـ ۴۰ ریال

سینما ۵

- گزارشی از جشنواره کان ۷۶
- زنان فیلمساز در دنیا
- پرواز روی آشیانه فاخته با میلوش فورمن
- سینمای جدید اروپای شرقی
- توطئه خانوادگی " آلفرد هیچکاک "

سینما ۵

تیر ومرداد سال ۲۵۳۵ شاهنشاهی

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امورفنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی‌صفحات زیرنظر : **مرتضی ممیز**

آدرس : خیابان تخت جمشید ــ شماره ۳۰ ــ جشنواره جهانی فیلم تهران ــ تلفن ۶۶۸۸۵۸ ــ چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر ــ تلفن ۳۰۳۵۸۱

روی‌جلد : «رابرت دونیرو» درفیلم «راننده‌تاکسی»ــ برنده جایزه بزرگ جشنواره کان ۷۶

دراین شماره می‌خوانید

☐ **گزارشی ازجشنواره کان ۱۹۷۶**

☐ **مفهوم تجرید ازنظر کارل درایر**

☐ **سینمای جدید اروپای شرقی**

☐ **توطئه خانوادگی «آلفرد هیچکاک»**

☐ **درباره‌ی «سینمای آزاد»**

☐ **زنان فیلمساز** (مقدمه وفیلموگرافی فیلمسازان زن)

☐ **گفتگوئی با : «میلوش فورمن» درباره‌ی «دیوانه‌ای از قفس پرید»**

☐ **هنری هاتاوی : من فیلم میسازم . . .**

☐ **نگاهی به‌سینمای سه‌کشور عرب : سوریه، لبنان وعراق**

☐ **حرفها وخبرها** (نوروز درپاریس وچشم جادوئی سینما ــ هفته فیلم مکزیك ــ صحرای تاتارها درپنجمین‌جشنواره جهانی فیلم تهران ــ درباره‌ی‌جشنواره تاشکند ــ رکس‌هریسون: نوعی خاص ازمرد انگلیسی ــ ازدست‌رفتگان : سرکارول‌رید و لئونید موگی ــ ونیزوشکوه دوباره ــ تغییر مهم درجدول برنامه‌های پنجمین جشنواره و . . .)

کان ۷۶

Cannes 76

از : بهرام ری‌پور

جشنواره «کان» امسال درحالیکه سی‌امین سال تولد خودرا جشن‌میگرفت ، بیست‌ونهمین دوره‌اش‌را برگزارکرد . این جشنواره‌که قدیمی‌ترین (بعدازونیز) ودرعین‌حال‌بزرگترین‌جشنواره موجود سینمائی درجهان است ، امسال نیز نظیر بسیاری از دوره‌های گذشته‌اش بیشتر به«فستیوال» توجه داشت تا به‌کیفیت فیلمهایش. آنچه انسان دربرخورد با مسئولان جشنواره کان درمی‌یابد اینست که این رویداد سینمائی درواقع «جشن» سالیانه سینما است ، چیزی مثل یك جشن تولد که درآن همه دوستان ، آشنایان و قوم وخویشها شرکت می‌کنند . هرکدام به فراخور حال خویش کادوئی میآورند ، شادی می‌کنند ، میرقصند ، میخورند ، مینوشند وبعدهم میروند تا سال دیگر دوباره همین جریان‌را تکرار کنند . در «کان» هم ، همه قوم وخویش‌های سینما حضوردارند. از استارلت نورسیده وجویای نام تا کارگردان‌های بزرگ و صاحب سبك ، در «کان» همه یا خریدارند یا فروشنده . منتهی نوع کالا فرق میکند . از میان سی‌هزار نفری که امسال برای شرکت در جشنواره به «کان» آمده بودند ــ مثل سالهای گذشته ــ فقط روزنامه‌نویسها بودند که با سماجت و علاقه فیلمهای بخش‌های مختلف را دنبال میکردند ، بقیه (باز طبق معمول) قدم زدن در «کروآزت» یا نشستن در کافه و یا تراسهای هتلهای بزرگ وگپ زدن ، غذا خوردن در رستوران‌های عالی یا دراز کشیدن در ساحل لاجوردی را به رفتن به سالنهای تاریك ودیدن فیلمهای غالباً متوسط ترجیح میدادند . بهرحال دراین «جشن» سینمائی بزرگ همه راضی‌اند و بخصوص هیچکس به میزبان اعتراضی ندارد که چرا «خوراك» بهتر ازاین فراهم نمیکنی ؟ همه میدانند که میزبان سعی خودش را کرده‌است وراضی کردن سلیقه‌های مختلف هم کاری است تقریباً غیرممکن . نغمه‌های دلنشین اعتراض (بـاز طبق معمول) فقط گاهگاه ازسوی روزنامه‌نویس‌ها شنیده میشود .

روزنامه‌نویس‌ها امسال بیشتر اعتراض داشتند که چرا بیش از ظرفیت قسمت مطبوعات ، کارت صادر شده است . لازم به توضیح‌است که در سالن کاخ جشنواره ، حدود سیصد صندلی به مطبوعات اختصاص داده شده وطبق آماری که جشنواره منتشر کرد ، امسال حدود هزارو پانصد کارت مطبوعاتی صادر شده بود . طبیعی است که در چنین وضعی از هرپنج مطبوعاتی فقط یك نفر می‌توانست دریك سانس حضور پیدا کند ــ می‌بینیم که آسمان همه‌جا یك رنگ است ــ (حتی در «کان»

بالا : محل برگزاری جشنواره کان.
پائین : اتوره اسکالا (برنده جایزه بهترین کارگردان جشنواره کان ۷۶ ــ بخاطر فیلم زشت، کثیف، پست) بهمراه«کارلوپونتی» تهیه‌کننده‌فیلم درمصاحبه مطبوعاتی (عکس‌ها اختصاصی برای سینما ۵).

Cannes 76

که ساحلش لاجوردی است !) همه جشنواره‌ها ، هرسال با تعداد بیشتر تماشاگر و ثابت بودن تعداد صندلیها روبرو هستند . همین جشنواره «کان» درنخستین دوره‌اش یعنی‌سال ۱۹٤٦ فقط ششصدنفر شرکت‌کننده داشت درحالیکه امسال این تعداد به سی‌هزار نفر رسیده بود . یعنی درظرف سی‌سال تعداد شرکت‌کنندگان این‌جشنواره پنجاه برابرشده‌است.

بهرحال آنچه مسلم است جشنواره «کان» سخت به موقعیت جغرافیائی وامتیازات طبیعی‌اش متکی است . بهمین جهت «جشن»سینما را در فضائی بسیار مناسب ومساعد برگزار میکند و همین شرایط است که باعث میشود کسی به کیفیات «خوراك» جشن پیله نکند !

امسال‌جشنواره«کان»نامهای‌بزرگی‌چون«لوکینوویسکونتی»، «اینگمار برگمان» ، «جوزف لوزی» ، «میکلوش یانچو» «فرانچسکو روزی» و «رومن پولانسکی» را دربرنامه اصلی گـردآورده بود ، نامهائی‌که درحدنام باقی ماندند ودراین‌جشنواره فقط حرفهای‌گذشته‌شان را تکرار کردند . با اینکه اجتماع فیلمهای بزرگان سینما به اعتبار این رویداد می‌افزاید ، با اینحال جشنواره هدف اصلی خودرا که کشف و عرضه استعدادهای ناشناخته فیلمسازی درگوشه‌وکناردنیاست ، فراموش نمیکند .

گرچه بسیاری‌ازآنها به مسابقه راه نمی‌یابند با اینحال‌برنامه‌های دیگری نظیر «دوهفته کارگردانها» ، «هفته منتقدین» و «چشم‌انداز سینمای فرانسه» که سازمانهائی جز جشنواره برگزار میکنند قلمرو خاص آنهاست .

***

جشنواره‌های بزرگ (کان ــ تهران ــ برلین ــ مسکو و سن سباستیان) درهردوره دورنمای فیلمسازی جهان را دربرابر چشمها میگشایند . اگر چشم‌انداز سینمای جهان درطول یکسال گردشگاه چشم و ذهـن نیست و گاه چشم را آزار میدهد و ذهن را خسته ، گناه جشنواره چیست ؟ جشنواره «کان» ازکمیته انتخاب هم عاری است و گزیده‌هایش تنها دست‌آورد دانش‌وفرهنگ سینمائی واداری«فابرلوبره» و«موریس بسی» است .

برنامه‌هـای شش‌گانه بیست‌ونهمین دوره جشنواره بین‌المللی «کان» را باجمال مرور می‌کنیم :

شرح تصاویر از بالا بپائین :

ــ رومن پولانسکی، ایزابل آجانی (کارگردان وبازیگران فیلم «مستأجر» از فرانسه) درمصاحبه مطبوعاتی.

ــ «شرلی وینترز» بازیگرفیلم‌های «ایستگاه بعدی، گرینویچ ویلج» و«مستأجر».

ــ «کارلوپونتی» و «نینو مانفردی» (تهیه‌کننده و بازیگر فیلم «زشت، کثیف، پست») درمصاحبه مطبوعاتی.

ــ «پل مازورسکی» کارگردان فیلم «ایستگاه بعدی، گرینویچ ویلج».

از آمریکا درمصاحبه مطبوعاتی (عکس‌ها اختصاصی سینما ٥).

مسابقه (فیلم‌های کوتاه)

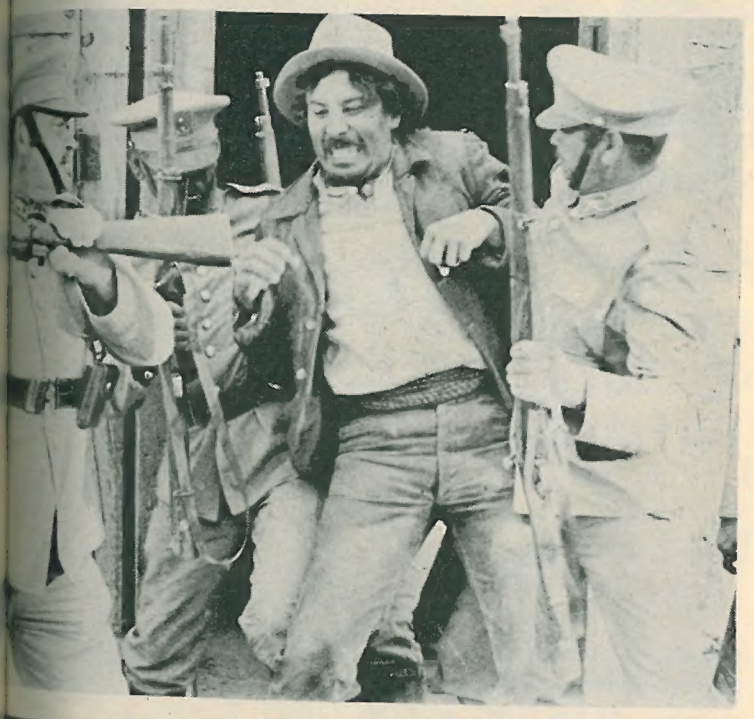
آگولانا ــ کارگردان : ژرالد فریدمن (بلژیك) .
باب فیلم (اوه ، بوبیا !) ــ کارگردان : اوتوفوکی (مجارستان)
پرفو ــ کارگردان : ژ . پ . کامبرون (بلژیك) .
مسخ ــ کارگردان : باری گرین والد (کانادا) .
گل خیس شده ــ کارگردان : ادوارد نیرمن (فرانسه) .
سکته ــ کارگردان : ادوارد نیرمن (فرانسه) .
های فیدلیتی ــ کارگردان : آنتوانت استارکیویچ (انگلستان) .
هیدالگو ــ کارگردان ، یون ترویکا (رومانی) .
زندگی شبانه ــ کارگردان : رابین لهمن (آمریکا) .
رودن زنده ــ کارگردان : آلفرد براندر (وتروئلا) .

مسابقه (فیلم‌های بلند)

هالیوود ، هالیوود (امریکا) ــ کارگردان : جن کلی (خارج از مسابقه .
نیشانت (هندوستان) ــ کارگردان : شیام بنگال
مارکیزاو (آلمان فدرال) ــ کارگردان : اریك رومر .
کودکی در جمعیت (فرانسه) ــ کارگردان : ژرار بلن .
عیب خصوصی ، تقوای عمومی (ایتالیا ــ یوگسلاوی) ــ کارگردان : میکلوش یانچو .
سایه فرشتگان (سویس) ــ کارگردان دانیل شمید .
جسدهای عالی (ایتالیا) ــ کارگردان : فرانچسکو روزی (این فیلم در اواسط جشنواره به تقاضای کارگردان در ردیف فیلم‌های «خارج ازمسابقه» درآمد .)
راننده تاکسی (امریکا) ــ کارگردان : مارتین اسکورسیس.
خانواده پاسکال دورانت (اسپانیا) ــ کارگردان : ریکاردو فرانکو .
۱۹۰۰ (ایتالیا) ــ کارگردان : برناردو برتولوچی (در دو قسمت ــ خارج از مسابقه) .
دندی ، دختر آمریکائی تمام عیار (امریکا) ــ کارگردان : جری شاتزبرگ .
آقای کلین (فرانسه) ــ کارگردان : جوزف لوزی .
میراث فراموشی (ایتالیا) ــ کارگردان : مائوروبولونینی .
مستأجر (فرانسه) ــ کارگردان : رومن پولانسکی .

شرح تصاویر از بالا بپائین :
ــ «جن کلی» و «فردآستر» درفیلم «هالیوود، هالیوود» ساخته «جن کلی» ــ آمریکا. با این فیلم جشنواره کان ۷۶ افتتاح شد.
ــ «جسدهای عالی» از «فرانچسکوروزی» ــ ایتالیا (این فیلم ابتدا در برنامه مسابقه بود، درنیمه جشنواره «فرانچسکوروزی» خواستار این شد که فیلم ازمسابقه خارج شود. بهمین‌جهت فیلم «جسدهای عالی» خارج از مسابقه نمایش داده شد).
ــ «رومن پولانسکی» و «ایزابل آجانی» درصحنه‌ای ازفیلم «مستأجر» ازفرانسه.

ایستگاه بعدی ، گرینویچ ویلج (امریکا) ــ کارگردان : پل مازورسکی .
چهره به چهره (سوئد) ــ کارگردان : اینگمار برگمان (خارج ازمسابقه) .
درطول زمان (آلمان فدرال) ــ کارگردان : ویم وندرس.
زشت ، کثیف ، پست (ایتالیا) ــ کارگردان : اتوره اسکولا
به کلاغها غذا بدهید (اسپانیا) ــ کارگردان ، کارلوس سائورا .
چنگ ودندان (فرانسه) ــ کارگردان : فرانسوابل ، ژرارویین.
باگزی مالون (انگلستان) ــ کارگردان : آلن پارکر .
مادام دری ، کجا هستید ؟ (مجارستان) ــ کارگردان : گیولامار .
عملیات ماروزیا (مکزیك) ــ کارگردان : میگل نیتین .
توطئه خانوادگی (امریکا) ــ کارگردان : آلفرد هیچکاك ــ (خارج از مسابقه).
باباتو (سه نصیحت) ــ (فرانسه) ــ کارگردان : ژان روش.



چشمان بارور (فیلم‌های بلند)

میهمانان تابستانی ــ کارگردان : پیتر اشتین (آلمان فدرال) .
ننه دلاور وبچه‌هایش ــ کارگردان : پیترپالیترج ــ مانفردو کفرد (آلمان دموکراتیك) .
ادوارد مونك ــ کارگردان : پیترواتکینز (انگلستان) .
هدا ــ کارگردان : ترورنان (انگلستان) .
لابیرنت ــ کارگردان : آندراس کواکس (مجارستان) .
دفترچه یادداشت برای یك اورستی آفریقائی ــ کارگردان : پیر پائولو پازولینی (ایتالیا) .
اورلاندوی خشمگین ــ کارگردان : لوچاروکونی (ایتالیا).
توازن ظریف ــ کارگردان : تونی ریچاردسون (امریکا) .
ظهور مرد برفی ــ کارگردان : جان فرانکن هایمر (امریکا).

چشمان بارور (فیلم‌های کوتاه)

معراج ــ کارگردان : اولیویه داسو (فرانسه) .
بابی ــ کارگردان : مارتین اوستین (امریکا) .
چشم‌انداز ترن ــ کارگردان : جولزانگل (امریکا) .

شرح تصاویر از بالا به‌پائین :
ــ «لیواولمن» و «ارلان جوزفسون» درصحنه‌ای ازفیلم «چهره به‌چهره» ساخته‌ی «اینگمار برگمان» که خارج ازمسابقه نمایش داده شد.
ــ صحنه‌ای از فیلم «عملیات ماروزیا» ساخته‌ی «میگل نیتین» از مکزیك.
ــ «چنگ ودندان» یك‌اثر مستند طویل از «فرانسوابل» و «ژرارویین» که از فرانسه درقسمت مسابقه شرکت داده شده بود .

هوای زمان

عشق مجروح ــ کارگردان : ژان پیرلولوفبور (کانادا) .
داروخانه ، شانگهای ــ کارگردان : ژوریس ایوتر ، مارسلین لوردیان (فرانسه) .
پل میمون ــ کارگردان : آندره هریس، آلن‌دوسدی (فرانسه)
سارتر ازقول خودش ــ کارگردان : الکساندر آستروك ، میشل کونتا (فرانسه) .
آنا ــ کارگردان : آلبرتوگریفیسی ، ماسیمو سارکیلی (ایتالیا) .
بچه‌های دیگران ــ کارگردان : مارتین پیرلو (ایتالیا) .
توره بلا ــ کارگردان : توماس هاریان (پرتقال) .
رایش کالیفرنیا ــ کارگردان : والتر پارکس ، کیت‌کرتیچلو (امریکا) .
باغهای خاکستری ــ کارگردان : دیوید میسلس ، آلبرت میسلس (آمریکا) .

هفته منتقدین

خرمن سه‌هزارساله ــ کارگردان : هیلیزجرمیا (اتیوپی) .
مرد همه‌کاره ــ کارگردان : توماس کورفر (سوئیس) .
ایرسما ــ کارگردان : جرج بودانسکی (انگلستان ــ برزیل) .
زمان پیش ــ کارگردان : آن کلرپوآریه (کانادا) .
رد پاها ــ کارگردان : هنری جاگلوم (امریکا) .
دختریگانه ــ کارگردان : فیلیپ ناهون (فرانسه) .
ملودرام ــ کارگردان : ژ . ل . ژرژ (فرانسه) .

دوهفته کارگردانها

عشایر ــ کارگردان : سیدعلی مزیف (الجزایر) .
قلمرو شیطان ــ کارگردان : فردشپیسی (استرالیا) .
اوکاسامنتو ــ کارگردان : آرنالدوژابور (برزیل) .
سرنورماندسن اونژ ــ کارگردان : ژیل کارل (کانادا) .
آب سرد ، آب گرم ــ کارگردان :: آندره فورسیه (کانادا) .
نبرد شیلی : کودتا ــ کارگردان پاتریسیوگوزمن ــ (شیلی ــ کوبا) .
گهواره کریستال ــ کارگردان : فیلیپ کارل ــ (فرانسه) .
شیطان درجسم ــ کارگردان : برنارکیزان (فرانسه) .
نام ونیزی‌اش درکلکته صحرا ــ کارگردان : مارگریت‌دورا (فرانسه) .
پشت‌سری ــ کارگردان : استفن دوسکین (انگلستان) .
شیاطین اسکندرکبیر ــ کارگردان : خوزه فونسکا اکوستا (پرتقال) .
دانه‌های برف‌طلائی ــ کارگردان : ورنرشروتر (آلمان‌فدرال) .
فردیناند خشن ــ کارگردان : الکساندرکلوگه (آلمان‌فدرال) .
گیتیرانا ــ کارگردان : ژرژ بودانسکی ، اورلاندوسنا (برزیل ــ آلمان فدرال) .
گیلیاپ ــ کارگردان : روی آندرسون (سوئد) .
ما اسامی زیادی داریم ــ کارگردان : می‌زترلینگ (سوئد) .
محاکمه هالیوود ــ کارگردان : دیوید هلپرن‌جونیور (امریکا)
وسوسه ــ کارگردان : برایان دوپالما (امریکا) .
سال ۱۷۵۳ ــ کارگردان : واتروسلاومیمیکا (یوگسلاوی) .
چهارروز قبل ازمرگ ــ کارگردان : میروسلاویوکیك (یوگسلاوی) .

چشم‌انداز سینمای فرانسه

(فیلم‌هائی‌که هنوز دراکران عمومی به نمایش درنیامده است)
ملکه ما برسد ــ کارگردان : پاسکال پوئوو .
به رفیق من دست نزن ــ کارگردان : برناربوتیه .
آفیش قرمز ــ کارگردان : فرانك کاستنی .
آریبا اسپانا ــ کارگردان : خوزه برسوزا .
چطوری ؟ ــ کارگردان : ژاك لوك‌گودار .
بازی تنهائی ــ کارگردان : ژان فرانسوا آدام .
سرای ــ کارگردان : ادواردودگرگوریو .
وقتی میگفتی والری ــ کارگردان : رنه وتیه .
مادام ژ «یاداستان معروف ژان‌پلونژوز» ــ کارگردان: ژان لوك میش .
خشم ــ کارگردان : پاتریك کابوآ .
یك زن شوم ــ کارگردان : ژاك دانیل والکروز .
جوآن ــ کارگردان : فیلیپ والوآ .
برنامه نقاشی متحرك ، عرضه شده توسط «مانوئل اوترو» .
برنامه فیلم‌های کوتاه

چشم‌انداز سینمای فرانسه

(فیلم‌هائی که قبلاً درنمایش عمومی عرضه شده است) .
سیسیلیا ــ کارگردان : ژان لوئی کومولی .
ملیت : مهاجر ــ کارگردان : سیدنی سوکونا .
مارپیچ ــ کارگردان : آرمان ماتلار ، ژاکلین میپل ، والری مایو .
کارخانه ژنراتور ، داستان بادکنك ــ کارگردان : ژوریس ایونز ، مارسلین لوردیان .
آکروبات ــ کارگردان : ژان دانیل پوله .
قاضی وجنایتکار ــ کارگردان : برتران تاورنیه .
ف . مثل فربنکس ــ کارگردان : موریس دوگوسون .
آقای آلبر ــ کارگردان : ژاك رنار .
خیرپیش ، فرانسه ــ کارگردان : سینه لوت .
روشنائی ــ کارگردان : ژان مورو .
بهترین روش راه رفتن ــ کارگردان : کلود میلر .
حیوانی مستعد بی‌عقلی ــ کارگردان : پیرکاست .

برندگان جوایز بیست و نهمین دوره جشنواره کان (۱۹۷۶)

هیئت داوران بین‌المللی بیست‌ونهمین دوره جشنواره کان متشکل از: کوستاگاوراس (فرانسه) ژان‌کارزو (فرانسه) **تنسی ویلیامز** (امریکا) **شارلوت رامپلینگ** (انگلستان) **آندره اسکواچ** (مجارستان) **ماریو وارگاس** (پرو) **ماریو چکی‌گوری** (ایتالیا) **ژرژ شه‌هاده** (لبنان) **لورنزو لوپزسانچو** (اسپانیا) برندگان جوائـز را این چنین معرفی کردند:

راننده‌ی تاکسی (مارتین اسکورسیس ــ امریکا) ــ برنده‌ی «نخل طلا».

مارکیزاو (اریك رومر ــ فرانسه) و ... **به کلاغ‌ها غذا بدهید** (کارلوس سائورا ــ اسپانیا) مشترکاً برنده جایزه‌ی مخصوص هیئت داوران.

خوزه لوئیس گومز (بازیگرفیلم «خانواده پاسکال دورانت» ــ اسپانیا) برنده جایزه بهترین بازیگر مرد.

دومینیك ساندا (بازیگر فیلم «میراث فراموشی» ــ ایتالیا) و «... **ماری توروشیك**» (بازیگر فیلم «مادام دری، کجا هستید» ــ مجارستان) مشترکاً برنده جایزه بهترین بازیگر زن.

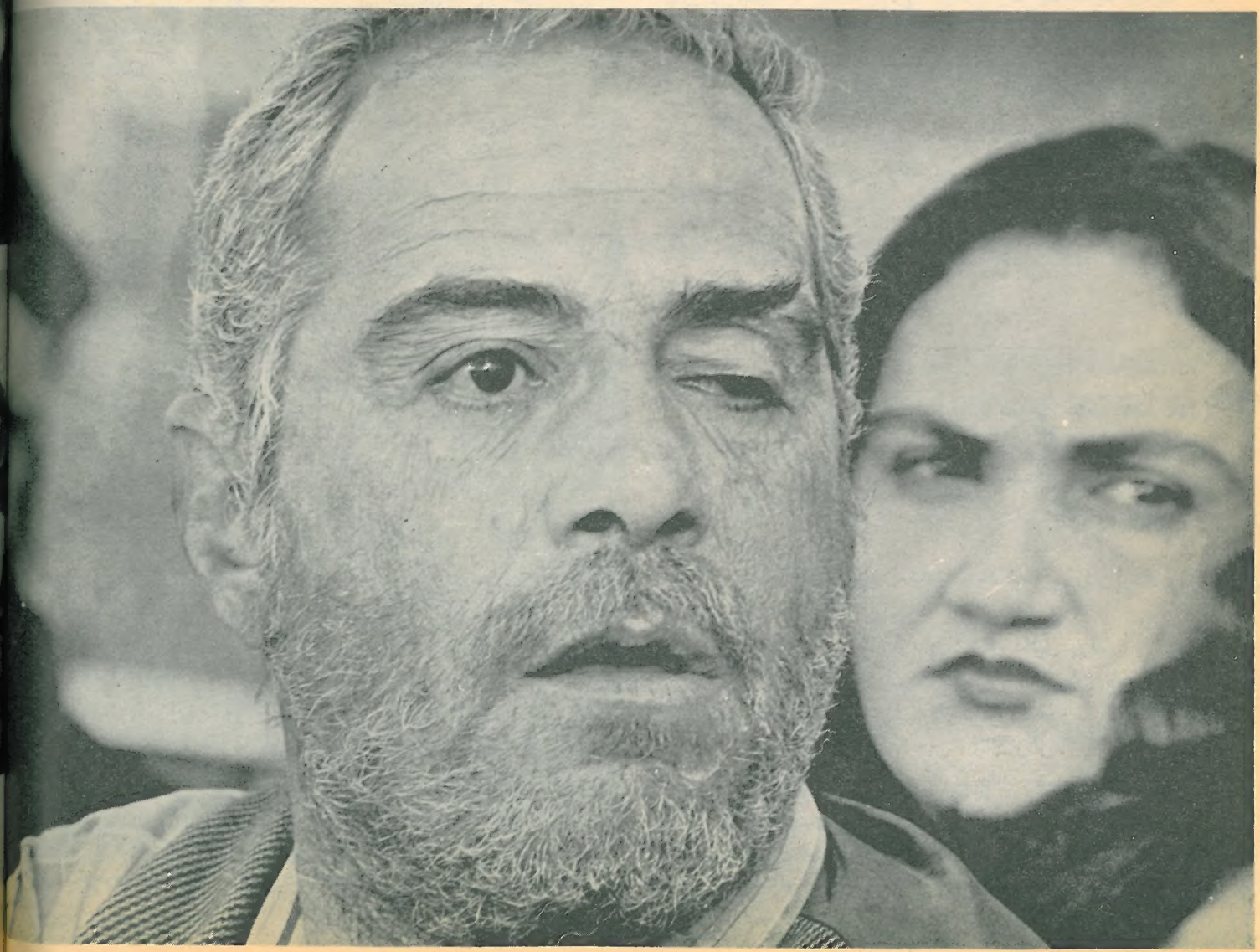
اتوره اسکالا (کارگردان فیلم «زشت، کثیف، پست» ــ ایتالیا) برنده جایزه بهترین کارگردان.

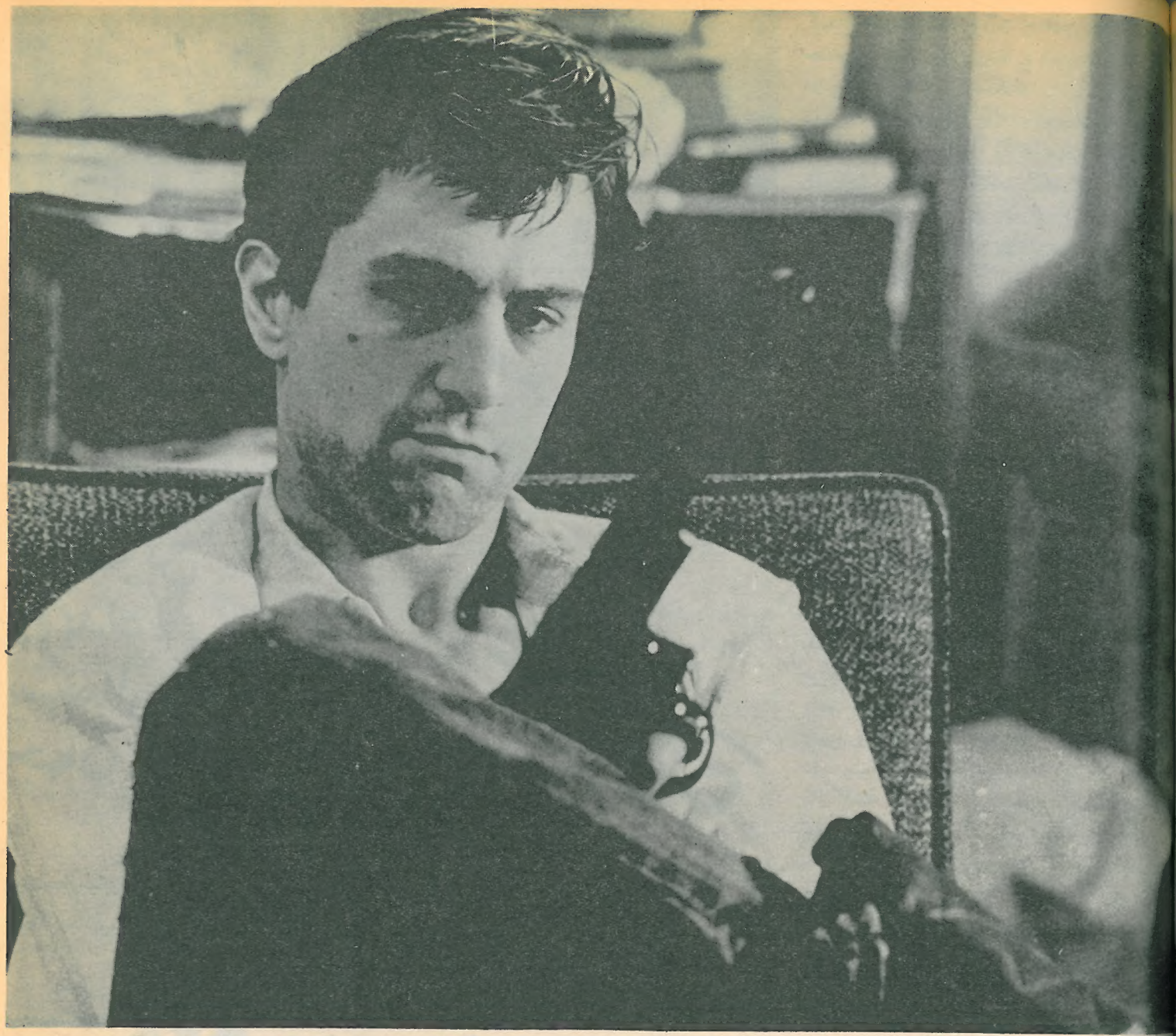
مسخ (باری گرین والد ــ امریکا) برنده جایزه بهترین فیلم کوتاه.

آگولانا (ژرالد فریدمن ــ بلژیك) برنده جایزه مخصوص هیئت داوران برای فیلم کوتاه.

زندگی شبانه (رابین لهمن ــ امریکا) ــ برنده دیپلم افتخار برای فیلم کوتاه.

«نینو مانفردی» در صحنه‌ای ازفیلم «زشت، کثیف، پست» اثر «اتوره اسکالا» برنده جایزه بهترین کارگردان.





بالا: «رابرت دونیرو» درصحنه‌ای ازفیلم «راننده‌تاکسی» ساخته‌ی «مارتین اسکورسیس» برنده‌جایزه «نخل‌طلا»ی جشنواره‌کان۷۶ ــ پائین‌راست: «خانواده پاسکال دورانت» اثر «ریکاردو فرانکو»- برنده‌جایزه‌بهترین‌بازیگرمرد برای «خوزه‌لوئیس‌گومز» ــ پائین چپ : صحنه‌ای از فیلم «به‌کلاغ‌ها غذا بدهید» اثر «کارلوس سائورا» برنده جایزه مخصوص هیئت داوران (این جایزه مشترکاً به‌فیلم «سائورا» وفیلم «مارکیزاو» اثر «اریك رومر» داده شد).

سردر جشنواره کان

« فاور لوبره » رئیس
پیشین جشنواره کان

بزرگترین رویداد سینمائی جهان

CANNES

از : مارسیابوری

مجله : هالیوود رپرتر

«موریس‌بسی» در میان سفرهای مختلفش به نقاط مختلف دنیا در جستجوی فیلم‌هائی‌که باید درجشنواره‌کان نمایش داده‌شود[1] مصاحبه‌ای اختصاصی با «هالیوود رپرتر» درباره جنبه‌های مختلف بیست‌ونهمین دوره این رویداد سینمائی بعمل آورده است . «بسی» مدیر این جشنواره گفت :

«چون امسال هم مصادف است با سی‌امین سال کان[2] وهم جشن دویستمین سال امریکا ، قبل ازهرچیز علاقمندیم که بیشترین تعدادفیلم آمریکائی و بالاترین حد شرکت امریکا را امسال داشته باشیم . اکنون من دارم به سراسر دنیا سفر می‌کنم چون باید طی سه ماه صد فیلم ببینم ، دراین زمان ، هم در نیویورك و هم در لوس‌آنجلس ، بیشتر از بیست‌فیلم آمریکائی دیده‌ام ، بنظر من با توجه به آنچه تا بحال تماشاکرده‌ام این‌میرساندکه امسال، سال بزرگی برای سینمای امریکا و سینمای ایتالیاست . همه کارگردانان ایتالیائی مشغول کارند .»

انتخاب فیلم‌هائی که باید در مسابقه یا خارج از مسابقه نمایش داده شود هنوزکاملاً بپایان نرسیده . «موریس بسی» آشکار کرد فیلم‌های شب افتتاح وشب اختتام ــ که خارج از مسابقه خواهند بود ــ هردو امریکائی‌است. فیلم«این‌تفریح‌است ــ قسمت‌دوم» فیلم افتتاحیه است و «بسی» امیدوار است که «جن کلی» و«فرد آستر»که هردو نقش میزبان را درفیلم ایفا می‌کنند و اولی درضمن کارگردان این فیلم نیز هست به «کان» بیایند . فیلم پایان جشنواره ــ که آنهم خارج از مسابقه است ــ بنام «توطئه خانوادگی» آخرین ساخته «آلفرد هیچکاك» خواهد بود . بعلاوه هشت فیلم دیگر امریکائی انتخاب شده‌اند که از بین آنها ، سه فیلم درمسابقه خواهند بود ــ فیلم‌های انتخابی اینهاست : دختر آمریکائی تمام عیار ، همه مردان رئیس جمهور ، بسوی افتخار ، .... میسوری ، ایستگاه بعدی گرینویچ ویلج، راننده تاکسی وشاید هم فیلم «ملوانی که مغضوب شد» .

«بسی» میگوید : «فیلم‌های امریکائی واقعاً خوب بودند و بشدت مرا تحت تأثیرقرار دادند ، همه کارگردانان جوان شما، بالاترین سعی خودرا بکار می‌بندند که ابهت تازه‌ای به هنر سینما ببخشند . درقسمت مسابقه ما بیست‌و شش فیلم نمایش خواهیم داد که نسبت به‌سالهای گذشته بیشتر هست . بعد قسمت دیگری در جشنواره داریم بنام «چشمان بارور» که درآن در حدود هشت تا ده فیلم را به هنرهای دیگر مثل عکاسی ، باله ، موسیقی ، اپرا ، نقاشی ، تئاتر وغیره ، اختصاص خواهیم داد. همینطور برنامه دیگری داریم تحت عنوان «هوای زمان» که در آن هشت تا ده فیلمی را که درباره موضوعات بخصوصی هستند نمایش میدهیم . دراین مورد من باید اضافه کنم که بسیار تحت تأثیر یکی از فیلم‌های امریکائی تحت عنوان «باغهای خاکستری» قرار گرفتم. غیراز آنچه‌که ما بعنوان سازمان جشنواره‌کان تدارك می‌بینیم باید به برنامه منتقدین فرانسوی اشاره‌کنم‌که تحت نام «هفته بین‌المللی‌منتقدین» برگزار می‌شود و معمولاً هفت یا هشت فیلمی‌را نمایش میدهند که از میان آثار نخست یا دوم کارگردانان (فیلمهائی که ارزش زیاد تجاری ندارند ولی توسط هنرمندی نوشته و ساخته شده‌اند وارزش هنری دارند) برگزیده میشوند و بعد «دوهفته کارگردانها»ست کــه انجمن کارگردانان فیلم فرانسه ، این برنامه را برگزار می‌کند . دراین قسمت لااقل سی فیلم نمایش داده خواهد شد و بعد بالاخره بازار مکاره وسیع و مهم ما یعنی «بازار فیلم» هست که شاید سیصد تا سیصدوپنجاه فیلم را نمایش‌بدهد. سال‌گذشته طی‌دوهفته درجشنواره‌کان درمجموع حدود چهارصدوپنجاه فیلم دربــازار فیلم و برنامه‌های اصلی‌جشنواره نمایش دادیم ، بنابراین میخواهم یکبار دیگر این نکته را بگویم کــه تعداد فیلم‌ها آنچنان هست که هرکس باید بدقت فیلمی را که مایلست ببیند ، انتخاب کند چون دیدن همه این آثار میسر نیست .»

از «بسی» سئوال کردیم که فیلم‌ها دقیقاً بچه نحو برای جشنواره‌کان انتخاب میشوند؟». «بسی» پاسخ داد که : «شخص من به تنهائی مسئول انتخاب فیلم‌های خارجی هستم کــه نمایش داده خواهند شد . برای فیلم‌های کشور خودم ــ فرانسه ــ کمیسیونی هست که فیلم‌های فرانسوی را انتخاب می‌کند . من فیلم‌ها را انتخاب‌کرده واین آثار به جشنواره فرا خوانده میشوند ودر مرکز جشنواره درپاریس گــروه مشاوری که من دارم ــ که اکثرشان دوستان من هستند ، منتقدین فرانسوی با نقطه‌نظرهای مخالف که در مجموع خودشان دامنه سلیقه‌های مختلف سینمائی را می‌پوشانند ــ عقایدشان را می‌دهند ولی درنهایت امر انتخاب ، انتخاب من هست و همینطور من مسئول تنظیم برنامه نمایش آنها در جشنواره هستم . »

«موریس بسی» که در حدود سه سال قبل جانشین «فاور لوبره» شد معتقد است کــه : «پیدا کردن فیلم برای ــ کان ــ یك کارتمام سال است . به مجرد آنکه یك جشنواره کان‌تمام

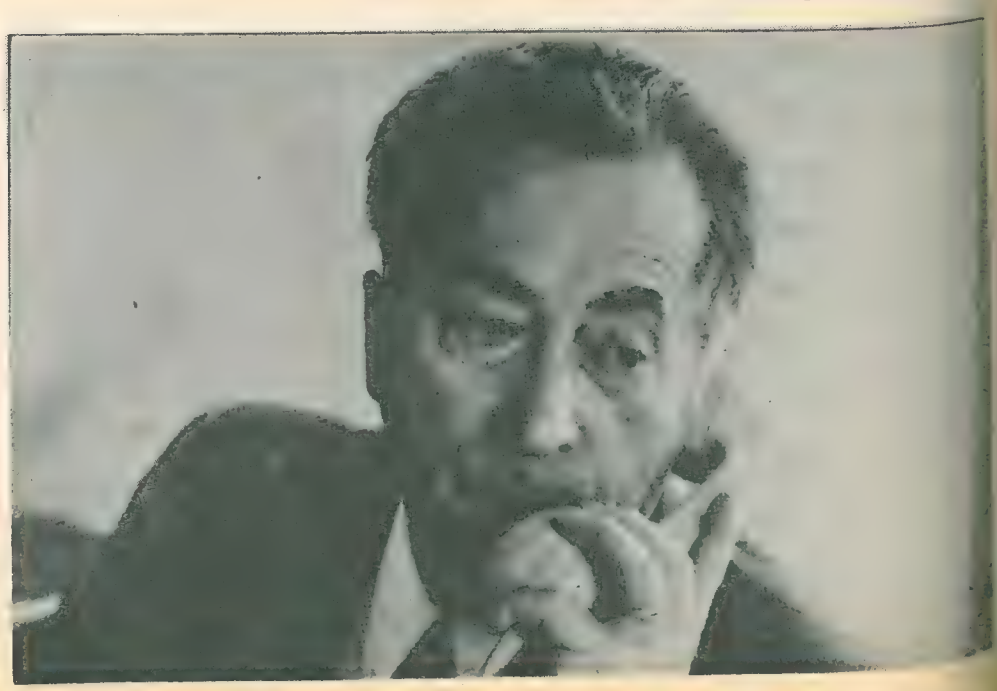
میشود ، من مجدداً شروع به جستجو می‌کنم . ما دقیقاً هیچ‌وقت نمی‌توانیم بدانیم که چه فیلمهائی دراطراف جهان درحال تهیه هستند جز درمورد «فرانسه» و «آمریکا» ــ درمورد فرانسه» بخاطر اینکه کشور خودمان هست و درمورد «آمریکا» چونکه شما نشریات تجارتی توجه یکی دارید که در سراسر دنیا توزیع میشود . اما در خارج ازفرانسه یا امریکا ، من هیچ اطلاعی درمورد فیلمها ندارم تا آن‌که به کشور مورد نظر ، سفر کنم و شخصاً به بررسی محصولات آن‌کشوربپردازم . وقتی که‌جستجویم را برای یافتن فیلمهائی برای جشنواره ۱۹۷۶ آغاز کردم بسیار ناراحت بودم چون خارج از فرانسه ، امریکا و ایتالیا من نمیدانستم درسایر کشورهای دنیا چیزی بدست خواهم آورد یا نه. میخواهم اینجا به شما تذکر بدهم که یك فاصله عظیمی ــ نه فقط ازنظراقتصادی، بلکه همینطور از نقطه نظر طرز فکر مردم و مقامات مسئول در شرایط امروز دنیا وجود دارد .»

فیلمهای تفریحی زیاد هستند ، فیلمهای مصیبت ــ مثلاً دربارهٔزلزله‌وآتش‌سوزی و...ــ هم زیاد ساخته میشوند که اینها غالباً هم توفیق تجاری دارند ولی‌آثاری‌راکه ما به‌آنها فیلمهای واجد کیفیت می‌گوئیم ، درکشورهای دیگر ــ جز امریکا ، ایتالیا وفرانسه ــ کمترساخته میشوند . نکته جالب اینست که تمام کشورهای دنیا ، ازکشورهای بزرگ گرفته تا کشورهای کوچك مایلند فیلم داشته باشند و فیلم هم میسازند ودراین صورت این‌کارخیلی مشکلیست که بتوانیم مؤلفین واقعی وکارگردانانی را پیدا کند که فیلمهای بزرگی بمفهوم معنوی‌بسازند که این شاید تا اندازه‌ای ناشی ازاین باشد که درشرایط دنیای امروز ، اینها ناچارند خیلی بسرعت کارکنند . اکثرشان باید دست‌کم درسال یك فیلم بسازند تا بتوانند زندگی‌شان را بصورت معمول ادامه بدهند ، البته استثناءهای مشهوری هم در مورد این قاعده کلی وجود دارد و ما میدانیم که برای شخص خالق ایــن بدترین چیزیست که می‌تواند اتفاق بیافتد که ناچار است تنها برای ادامه زندگی به خلق ماشینی دست بزند . درفرانسه ما نویسنده بزرگی بنام «راسین» داشتیم . او درتمام عمرش فقط سیزده نمایشنامه نوشت که از بین آنها فقط سه‌نمایشنامه توانستند امتحان زمان را بدهند وپس ازگذشت سالهای زیاد همچنان درردیف آثار مهم ادبی باقی بمانند . دردنیای امروز که فیلمساز برای زندگی کردن نیاز به پول دارد ، ناچار است بیشتر ازآنچه‌که می‌تواند فعالیت‌کند درشرایطی که هیچ مؤلفی نیست که بتواند بیش از پنج یا شش فیلم بزرگ درطول عمرش بسازد مثلاً «اورسن ولز» که یکی از بزرگترین خلاقهای سینمای امریکاست ــ با توجه به اینکه استادان گذشته نظیر مؤلفین امروز تحت فشار نبودند ــ مگر چند فیلم بوجود آورده ؟ شاید درتمام دوران زندگی سینمائی‌اش دوازده یا سیزده اثر ساخته باشد .»

درباره ترکیب داوران از «موریس‌بسی» پرسیدیم ، ایشان گفتند که «امسال ما ۹ داور خواهیم داشت ، دو فرانسوی و بقیه خارجی ، درجستجوی آن هستم که ازامریکائیها تعداد قابل توجهی شخصیت در ژوری داشته باشیم مثلاً یك کارگردان ویك هنرپیشه ــ ولی این اشخاص را پیدا کردن خیلی مشکل است چون که از طرفی باید اینها در آن دوره طولانی دو هفته حرفه‌ای نداشته باشند وازطرفی دیگر چون بعنوان قاضی فعالیت دارند زبان فــرانسه را بدانند ــ فیلمها در جشنواره کان به زبان‌فرانسه یا با زیرنویس فرانسه شرکت داده میشوند ــ چون فهمیدن زیرنویس برای قضاوت مهم است والا چطور میشود که مثلاً یك فیلم مجارستانی را ببینیم و قضاوت کنیم درحالیکه نه زبان مجاری‌را می‌فهمیم ونه‌زبان فرانسه‌را میدانیم[۳]».

از «موریس بسی» پرسیدیم که‌کشورهائی که فیلمهایشان برای مسابقه قبول نمی‌شود ، تا چه حد جشنواره را تحت فشار میگذارند وتاچه حد احساسات خصومت‌آمیز از خودشان بروز میدهند . «بسی» خنده خسته‌ای‌کرد و گفت «خب ، همه‌اشان فکر می‌کنند کــه من یك بدذات هستم ، شاید هم باشم . نگاه کنید من فقط ۲۶ فیلم را می‌توانم درمسابقه نشان بدهم. ازیك کشور مطابق مقررات نمی‌توانیم بیشتراز چهار فیلم دربرنامه بگنجانیم و بهمین لحاظ ما بعضی فیلمهارا کنار می‌گذاریم و این همیشه مورد گله خواهد بود . درحال حاضر مثلاً بما می‌گوینــد که چرا به دنیای سوم توجهــی ندارید ، چرا ازممالك دنیای سوم فیلمی‌انتخاب نمی‌کنید ولی بگذارید به صراحت بگویم در بعضی ازاین‌کشورها ، فیلمها تحت شرایط خیلی بدی ساخته میشوند ودرنتیجه نمی‌توانند پــا بمیدان رقابت بگذارند . بعضی‌ها ازمن‌می‌پرسند چرا یك قسمت مخصوص برای فیلمهای دنیای سوم ایجاد نمی‌کنید و من همیشه شدیداً مخالفت خودرا با این نظر ابراز کرده‌ام : ما نمی‌خواهیم که یك مخروبه سینمائی درجشنواره‌مان ایجاد کنیم .»

«موریس بسی» رئیس جشنواره کان ۷۶



۱ ــ این گفتگو دوماه پیش ازشروع جشنواره کان با «موریس بسی» صورت گرفته و «هالیوود رپرتر» به لحاظ اهمیت موضوع متن گفتگو را یکبار دیگر درشماره مخصوص جشنواره کان منتشر کرده‌است.

۲ ــ ازشروع جشنواره کان ، سی‌سال میگذرد ، اما در همان آغاز ، یکسال جشنواره کان بدلائلی برگــزار نشد ، اینست که در سی‌امین سال ، کان بیست‌ونهمین دوره جشنواره را دارد.

۳ ــ ترکیب هیئت‌داوران جشنواره ۲۹کان چنین است رئیس ــ تنسی ویلیامز (نویسنده امریکائی) اعضاء ــ شارلوت رامپلینگ (بازیگر انگلیسی) ژان کارزو (منتقد فرانسوی) کوستا گاوراس (کارگردان فرانسوی) ماریوچکی گوری (تهیه‌کننده ایتالیائی) آندره اسکواچ (کارگردان مجارستانی) لورنزو لوپز سانچو (منتقد اسپانیائی) ژرژ شه‌هاده (نویسنده وشاعر لبنانی) ماریو وارگاس (نویسنده پروئی) .

MILOS FORMAN

گفتگوئی کوتاه با :

میلوش فورمن

کارگردان فیلم

دیوانه‌ای از قفس پرید

ــ چه موقع تصمیم گرفتید چکسلواکی‌را ترك کرده و عازم آمریکا شوید ؟

فورمن ــ من اولین‌بار در سال ۱۹۶۷ با یك کمپانی آمریکائی تماس گرفتم . سال‌بعد ، یعنی درتابستان ۱۹۶۸ شخصاً برای بحث درباره قراردادم به آمریکا رفتم . در همان موقع روی فیلمنامه «خیز» شروع بکار کردم . این‌فیلمنامه را پارامونت قبلاً رد کرده بود ولی شش‌ماه بعد مورد قبول یونیورسال قرار گرفت .

ــ ولی بچه دلیل چکسلواکی را ترك کردید ؟

فورمن ــ احتمالاً بخاطر جاه‌طلبی بیشتر، من بقیه کمدیهای صامت آمریکائی را تحسین میکردم . هالیوود واقعاً سمبل حرفه سینما است وهرکس میتواند آرزوی کار در آنجارا داشته باشد .

ــ هنگامیکه چکسلواکی را بقصد آمریکا ترك کردید ، آیا در کشورتان از هرجهت آزادی بیان داشتید ؟

فورمن ــ کاملاً . مــن در لحظه‌ای چکسلواکی را ترك کردم که تمام درها برویم باز بود .

ــ این امر در مورد هموطنتان «ایوان پاسر» هم صادق است ؟

فورمن ــ بله . تابستان سال۱۹۶۸«پاسر» با من به پاریس آمد تا در آنجا ترتیب کار در آمریکا را بدهیم. ولی درمورد سایر سینماگرها مثل «یان کادار» چیزی نمیدانم .

ــ چطور با زندگی آمریکائی خودتان‌را منطبق ساختید ؟

فورمن ــ اصولاً منطبق‌شدن با زنــدگی آمریکائی کار ساده‌ای است زیرا نحوه زندگی بین دو کشور چکسلواکی و آمریکا زیــاد متفاوت نیست . مشکل بزرگ همواره مشکل زبان است . وقتی انگلیسی‌ام خوب شد ، درصدد پیدا کردن دوستان تازه‌ای برآمدم . دوستانی مثل زمان گذشته ، وقتی درچکسلواکی زندگی میکردم . آدم وقتی درکشورخودش است متوجه این مطلب نیست ولی حقیقت اینستکه خیلی از مشکلات را انسان در زندگی بکمك دوستانش حل میکند .

ــ بعد از «خیز» چرا مدتی طولانی سکوت داشتید ؟

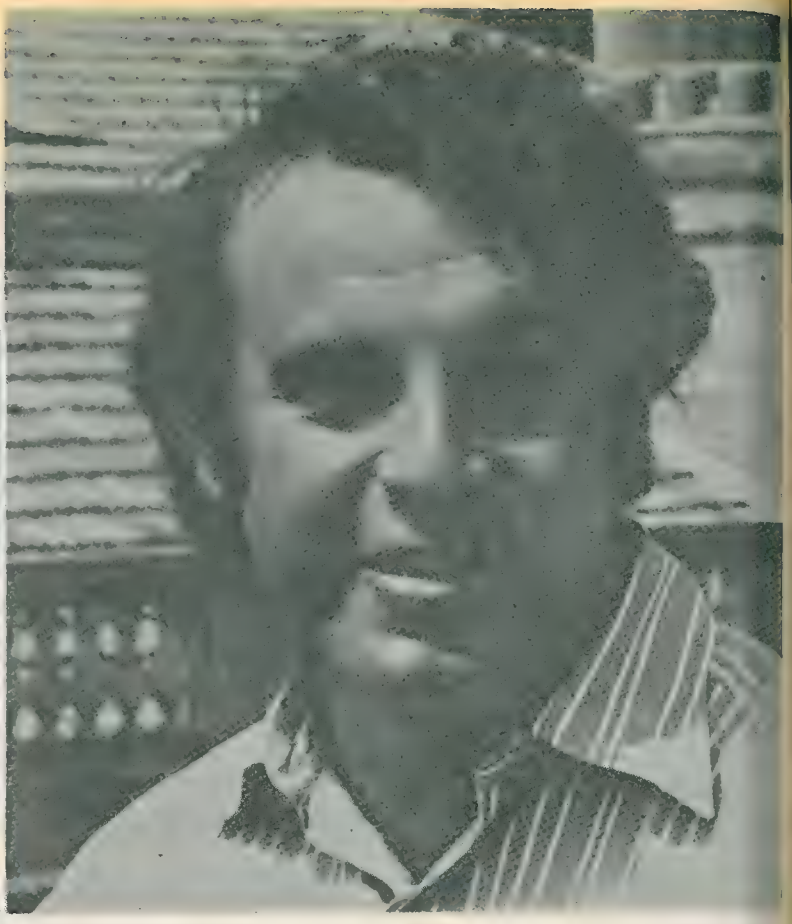
فورمن ــ درواقع ، برخلاف تصور من دراین مدت همچنان کار میکردم . درطول این چهارسال من سه پروژه داشتم . اولی را خودم رها کردم . داستان این فیلم اقتباسی از رمان توماس برگر (نویسنده : بزرگ مرد کوچك) بود . پروژه دوم «هری ، سلطان کمدی» نام داشت که نمیدانم واقعاً چرا عملی نشد . پروژه سوم هم برای فیلمبرداری آماده بود ولــی کمپانیهای بزرگ از ساختن آن خــودداری کردند . بعد یك نمایشنامه در برادوی روی صحنه بردم و بعد ازآن فیلمی درباره بازیهای المپیك ساختم .

ــ چه نکته بخصوصی دررمان«کن کیسی» بنام « دیوانه‌ای از قفس پرید » وجود داشت که توجه شما را جلب کرد؟

فورمن ــ درواقع نکات فلسفی و روانی رمان نبود که مرا وادار بساختن آن نمود . وقتی این فیلم را بمن پیشنهاد کردند من هیچ پروژه‌ای در دست نداشتم ، ازطرفی این رمان نسبت بآنچه ازطرف تهیه‌کنندگان بمن پیشنهاد می‌شد ، جالبتر بود . ارتباط میان داستان این رمان و مفهوم آن نظر مرا جلب کرد . دنیای دیوانگان در این رمان بشکلی فوق‌العاده مؤثر توصیف شده است . نباید فراموش کرد کــه ما نسبت به قربانیان امــراض روانی رفتاری سانتی‌مانتال داریم . شاید میترسیم یك روز بالاخره کار ما هم بآنجا بکشد ! هرکسی باین امکان فکر میکند .

ــ تعجب‌آور است که در برگردان رمان به فیلمنامه اسم شما دیده نمیشود .

فورمن ــ من دربرگردان رمان به‌فیلمنامه



میلوش فورمن

جك نیکولسون درنمائی ازفیلم «دیوانه‌ای ازقفس پرید»

همکاری نزدیك داشتم ولی‌درآمریکا در عناوین فیلم فقط مطالبی نوشته میشود که در قرارداد ذکر شده . من بعنوان کارگردان قرارداد امضاء کرده بودم نه نویسنده .

ــ جك نیکلسون را بچه دلیل برای بازی نقش «مك مورفی» انتخاب کردید ؟

فورمن ــ جك همیشه نخستین انتخاب من است . من اورا قبل ازاین فیلم میشناختم . چون سالها با هم دوست هستیم . او برای بازی نقش «مك مورفی» تمام خصوصیات لازم را داشت . شاید هم کمی دیوانگی او را ! «جك» خیلی زود به این سوژه علاقمند شد ولی تنها نظر او برای بازی در فیلم کافی نبود . مشکلات وقتی شروع شد که فهمیدیم فیلم نمیتواند در زمان پیش‌بینی شده تمام شود چون «جك» قبلاً قرارداد دیگری امضاء کرده بود . این قرارداد مربوط به فیلم «بخت» مایك نیکولز بود . راه حلهای موجود عبارت از این بودند که یا فیلم را فوراً با هنرپیشه دیگری شروع کنیم یا شش ماه منتظر «جك» بشویم . مدت زیادی با بازیگران دیگر فکر کردیم . دیدیم کاراکتر «مك مورفی» بحدی قوی است که هر هنرپیشه‌ای ازخصوصیات اورا داراست . بازیگرانی مثل «جین هکمن» ، «رابرت ردفورد» ، بروس «دن» ، «ریچارد هریس» «وارن اوتس» و «پل نیومن» . اگر اینها هرکدام کمی از خصوصیات «مك مورفی» را داشتند ، «جك نیکلسون» تمام آنهارا داشت !

ــ پس این هفت ماه را روی سناریو کار کردید ؟

فورمن ــ البته

ــ وقتی فیلم شروع میشود «مك مورفی» دربیمارستان روانی دست به طغیان میزند . ریشه‌های این طغیان‌چیست ؟ گذشته اورا چگونه توصیف میکنید ؟ اوکیست ؟ از کجا آمده و چگونه زندگی کرده است ؟

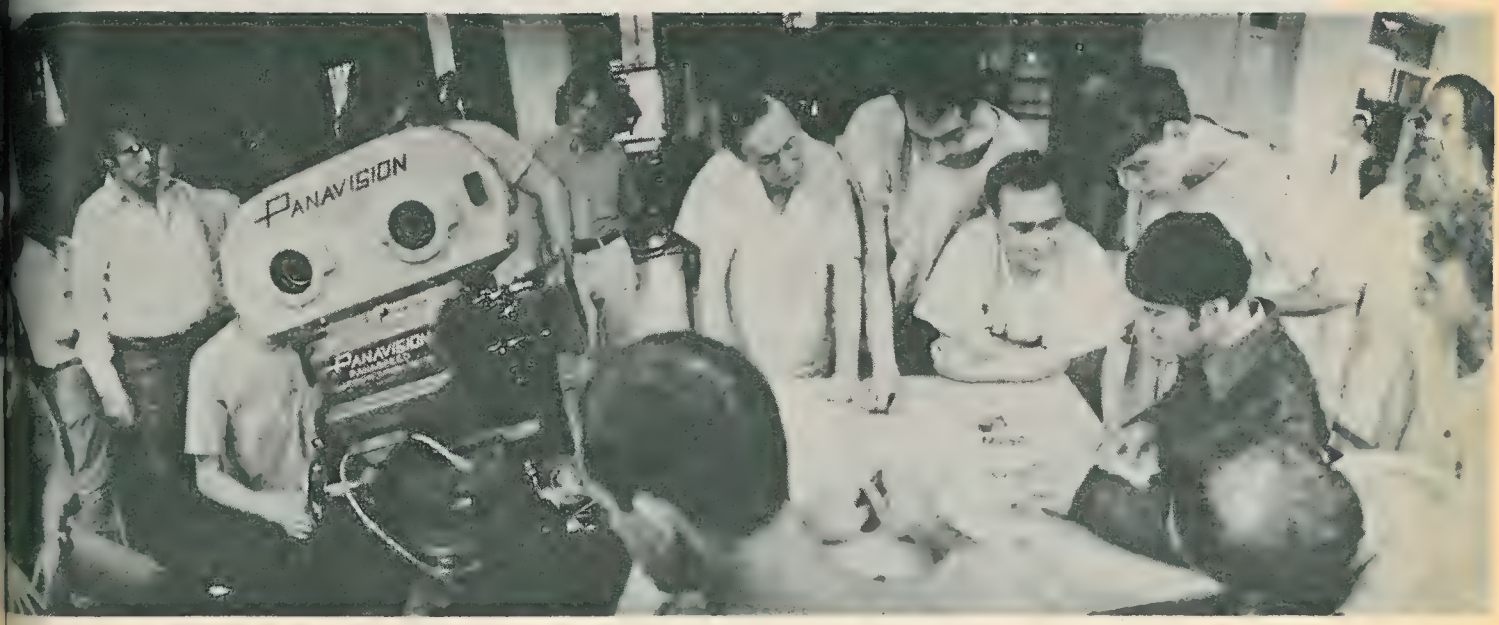
فورمن ــ «مك مورفی» یك پرسوناژ نمونه آمریکائی است . ولگردی که از نقطه‌ای به نقطه دیگر میرود و مرتباً شغلش را عوض میکند . شغلی که بیشتر با بدن سروکار دارد تا با فکر . «مك مورفی» هیچ‌کجا راحت‌نیست. فکر میکنم «مك مورفی»های زیادی درآمریکا زندگی میکنند .

ــ فکر میکنید فیلم شما چهره واقعی زندگی را ارائه میدهد ؟

فورمن ــ برای شروع کار روی‌فیلمنامه، من به بیمارستانی که داستان درآنجا اتفاق‌میافتد رفتم‌چهارهفته آنجا بمطالعه پرداختم. میخواستم هرچه در فیلم هست درعالم واقع نیز وجود داشته باشد . حالا هرچه در فیلم می‌بینید ، با قاطعیت میتوانم بگویم که در عالم واقع نیز اتفاق‌افتاده‌است. مثلاً باروانشناسان‌بیمارستانهای متعدد درباره پرستاری نظیر «میس رتچد» صحبت کردم . همه آنها تأئید کردند چنین پرستاری میتواند در بیمارستانهای روانی وجود داشته باشد . طبیعتاً بقیه و عده‌ای با او مخالفت میکنند ولی درپایان پیروزی با اوست . همچنین گروه «تراپی» کاملاً واقعی است و نظیر آن درتمام بیمارستانها وجود دارد .

ــ رئیس قبیله سرخپوستها را میتوان نشانه یك اقلیت خاموش دانست که هرلحظه انتظار بیداری آن میرود ؟

فورمن ــ همانطور که گفتم داستان‌فیلم از رمان «کن‌کیسی» انتخاب شده است . وی به‌عنوان دستیار در سال ۱۹۶۱ در یك بیمارستان روانی کار کرده است . «کن‌کیسی» در یك گفتگو گفته است که تمام شخصیتهای داستانش حقیقی هستند باستثنای سرخپوست که یك شخصیت تخیلی است . البته من دلیل این‌کاررا می‌فهمم . در حال حاضر آمریکائیها نسبت به سرخپوستها خیلی احساساتی شده‌اند . ابتدا آنهارا موجوداتی وحشی میدانستند که برای رهائی کشور از شرشان باید نابودشان کرد ،



بالا : «میلوش فورمن» به‌هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم «خیز»

وسط : میلوش فورمن ــ نفر سمت چپ ــ پشت دوربین و«جك نیکولسون» ــ جلوی دوربین ــ به‌هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «دیوانه‌ای از قفس پرید».

پائین : «جك نیکولسون» برنده اسکار بهترین بازیگرسال ۱۹۷۵ برای فیلم «دیوانه‌ای از قفس پرید» که با عنوان «پرواز ازآشیانه فاخته» هم شهرت دارد.

صفحه مقابل :

بالا : جك نیکولسون : یکی از دیوانه‌ها از لانه پرید .

پائین : «میلوش فورمن» برنده جایزه اسکار بهترین کارگردان ۱۹۷۵ آمریکائی برای فیلم «دیوانه‌ای از قفس پرید».

ماحالا خودرا مقصرحس‌میکنندچون‌سرزمینهای آنان را بزور از دستشان درآورده‌اند . این احساس گناه بخصوص در ده پانزده سال اخیر درو‌جود جوانها بروز کرده است .

ــ فیلم شما در ظاهر ضد زن است . مثلاً برداشتی که از شخصیت «میس رتچد» دارید و یا نقش «روز» و دوستش ...

فورمن ــ اگر شما رمان «کن‌کیسی» را بخوانید باین نتیجه میرسید که من خیلی بیشتر زاو زنهارا دوست دارم . در داستان تمام زنها شکل غولهای وحشتناك نشان داده شده‌اند که همه از دستشان درعذاب هستند . طبیعتاً مقداری از خصوصیات داستان در فیلم وجود دارد ولی زنها درفیلم گرفتار مسائل زنانه نیستند . در فیلم زنها نشانه قدرت جامعه هستند .

ــ پایان فیلم را چگونه میتوان توجیه کرد ؟ مرد سرخ‌پوست میرود که دوباره به قبیله خود بپیوندد ؟ آیا این امر نشانه طغیان بعدی آنها است ؟

فورمن ــ من نمیخواهم برای پایان فیلم مفهوم خاصی پیدا کنم . برای من مرگ «مك مورفی» در پایان یك مرگ جسمانی است نه مرگ‌روانی. چون «مك‌مورفی» روی بازیگران اثر گذارده است . حتی روی مرد سرخ‌پوست که تصمیم به فرار میگیرد .

ــ میگویند بعضی از بازیگران فیلم ، بیماران روانی واقعی بوده‌اند .

فورمن ــ بین بازیگران فیلم بیمارواقعی وجود ندارد . آنها فقط بصورت سیاهی لشکر در بعضی صحنه‌ها ظاهر شده‌اند . مثلاً صحنه‌ای که «مك مورفی» در راهروی بیمارستان در انتظار الکتروشوك است .

ــ بیماران روانی در مقابل فیلم‌برداری دربیمارستانشان چه عکس‌العملی نشان دادند ؟

فورمن ــ رئیس بیمارستانی که در آن فیلمبرداری کردیم (که خود در فیلم نقش یك دکتر را بازی میکند) باین جهت بما اجازه فیلمبرداری داد که عقیده داشت حضور یك گروه فیلمبرداری هالیوودی در بیمارستان‌برای بیماران جالب است . مسئله مهم در زندگی بیماران روانی اینست که حس کنند وجودشان برای جامعه مفید و با ارزش است . باید تاآنجا که میشود به‌آنها کاری محول کرد . بهمین جهت ما از بیماران روانی درنقش سیاهی‌لشگر ویا پشت دوربین استفاده کردیم .

ــ بعدازپایان فیلمبرداری بازبه‌بیمارستان رفتید ؟

فورمن ــ خیر ، ولی رئیس بیمارستان وهمکارانش فیلم را دیدند و اظهار رضایت کردند . قرار است فیلم را برای بیماران هم نشان دهیم .

ــ دربعضی لحظات می‌بینیم بعضی از بیماران داوطلبانه بستری شده‌اند و نمیتوان آنهارا قربانیان جامعه دانست . دراین‌باره چه میگوئید ؟

فورمن ــ این افراد قادربه تحمل‌جامعه‌ای که درآن زندگی میکنند نیستند . بهمین جهت بیمارستان روانی برای آنان محل استراحت و آسایش است .

آیا واقعاً جامعه آنهارا به‌بیمارستان‌کشیده یا حساسیت فوق‌العاده‌شان ؟ جواب این سئوال مشکل است . ولی میشود گفت هردو .

ــ ظاهراً بیماران روانی باید باتفاق «مك مورفی» برعلیه جامعه‌ای‌که ازآن گریخته‌اند ، طغیان کنند . ولی در فیلم هیچکدام با «مك مورفی» همکاری ندارند .

فورمن ــ جامعه همواره طالب سازش و مصالحه است . این سازش باید تا حدی باشد که جامعه بتواند بکارش ادامه دهد . مثلاً به قوانین نگاه کنید که نمونه‌ای ازاین سازش هستند . بعضی از افراد نمیتوانند این مطلب را بپذیرند . حال عده‌ای سکوت میکنند و عده‌ای عکس‌العمل نشان میدهند .

ــ فکر میکنم اگر فیلمهای شمارا به‌ترتیب ساخته شدن نگاه کنیم در آنها تمایلی تدریجی بسوی واقعیت و خشونت می‌یابیم .

فورمن ــ البته این تحول ناخودآگاهانه است . زیرا من در زندگی خصوصی نه تنها واقع‌گراتر و خشن‌تر نشده‌ام ، بلکه نسبت بسابق ملایم‌ترهم شده‌ام .

ــ فکر میکنید که یك روز دوباره به چکسلواکی برگردید و درآنجا فیلم بسازید ؟

فورمن ــ امیدوارم . بمحض اینکه با مقامات چکسلواکی روی یك فیلمنامه توافق کنیم ، این کاررا خواهم کرد . ولی درحال حاضر پروژه‌های دیگری دارم که باید در آمریکا انجام دهم .

●

۱۹۶۳ ــ **استماع** (فیلمنامه با همکاری : ایوان پاسر*) ــ **آس پیك**

۱۹۶۵ ــ **عشقهای یك موطلائی** (فیلمنامه با همکاری : ایوان پاسر) .

۱۹۶۷ ــ **آتش‌نشانها** (فیلمنامه‌باهمکاری: ایوان پاسر) .

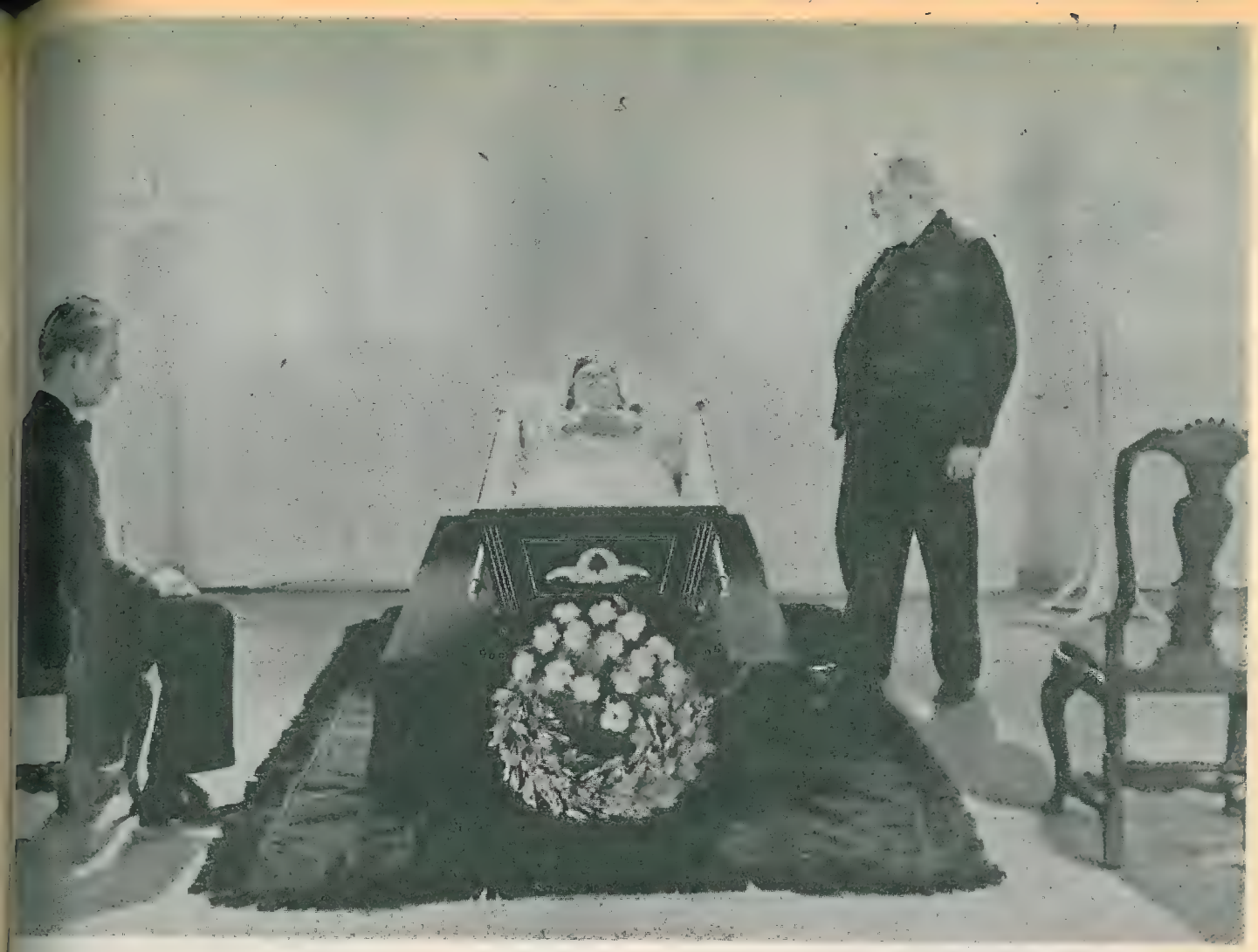
۱۹۷۱ ــ **خیز** (فیلمنامه با همکاری : ژان کلود کاریر) .

۱۹۷۳ ــ **دیدگاه هشت** (فیلم مستنددرباره بازیهای المپیك مونیخ ــ میلوش فورمن و هفت‌کارگردان‌دیگرهرکدام‌یك رشته ازمسابقات را فیلمبرداری کردند) .

۱۹۷۵ ــ **دیوانه‌ای از قفس پرید .**

●

* از«ایوان‌پاسر» در چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران فیلم «قانون و بی‌نظمی» را دیدید ، «پاسر» برای این فیلم موفق به دریافت جایزه بهترین کارگردان شد.



نمائی ازآخرین فصل فیلم «کلمه»

مفهوم تجرید از نظر کارل درایر

DREYER'S CONCEPT OF ABSTRACTION

دریکی ازمقاله‌های «کارل درایر» بیانیه نظری مشخصی هست‌که اغلب توسط منتقدین بازگو میشود بی‌آنکه مفهوم حقیقی‌اندیشه «درایر» بقدر کافی روشن شده باشد. «درایر» علی‌رغم این‌گفته‌اش‌که او فقط فیلمسازی است‌کـه به‌کارش افتخار می‌کند وگه یك تئوریسین ، چند اصل سینمائی‌راکه برای بیان سینمائی مدرن ضروری است ، تعریف‌کرده است .

وشته : ولادیمیر پتریك

رجمه : حسن زاهدی

«درایر» که چه درعمل وچه دراندیشه به‌یگانگی یك فیلم‌هایش توجه زیادی داشته به این نتیجه رسیدکه :

«هنرمند ازطریق سبك به جزئیاتی‌که فیلم را به صورت یك اثرکامل درمیآورد ، شکل میدهد . . . درفیلم امکاناتی برای نوسازی هنری ازداخل‌دارد ،.... یا به زبانی دقیق‌تر، هنرمند حیات درونی را توصیف می‌کند ونه حیات بیرونی را .»

باآنکه او اغلب ازمتون دراماتیك و داستان‌های ادبی به عنوان اساس فیلم‌هایش استفاده میکرد ، معهذا معتقد بودکه :

«فیلمنامه باید به عنوان یك پیش‌نویس درنظر گرفته شودکه‌کارگردان وبازیگران دراستودیو ، جائی که‌کار ساده سازی وپالایش ادامه دارد ، روی آن‌کار کنند .»

«درایر» مانند همه‌کارگردانان بزرگ به ترکیب (کمپوزیسیون) کلی فیلم‌هایش توجه زیادی داشت و بهمین خاطر ادعا میکردکه :

«سبك یك فیلم ناشی از اجزاء متشکله متفاوتی است و ریتم‌کلی یك فیلم نیزآمیخته‌ای ازریتم‌های مختلف فراوان است ، ازنحوه حرکت دوربین‌گرفته تا طرز ادای‌کلمات توسط بازیگران .»

مهمترین بیانیه نظری «درایر» (که بیشترتوسط منتقدین بازگو میشود) تشریح‌کننده اصل خلاقه‌ای‌است که قصد تلفیق شیئی خاص (Concrete) ونماد را درسینما دارد . «درایر» روش‌خودرا برای نیل به‌چنین هدفی چنین بیان می‌کند :

«برای من فقط یك راه وجود دارد : «تجرید» ، وبگذارید برای جلوگیری ازسوء تفاهم اضافه‌کنم‌که من «تجرید» را به عنوان چیزی‌که ازهنرمند میخواهد به منظور نیرومند ساختن محتوای معنوی اثرش ، خود را ازواقعیت جدا سازد ، تعریف میکنم .»

برای «درایر» اصل«تجرید» به مفهوم روشی‌است که به توسط آن‌جنبه‌های معنوی یك‌فیلم آشکارمیگردد. منظور او ازکار یك‌کارگردان ، ساختمان سینمائی یك فیلم است‌که درآن تداوم داستانی یا دراماتیك تنها یکی‌ازاجزای متشکله است . متأسفانه بسیاری‌ازمنتقدین میکوشند سبك سینمائی «درایر» را تنها ازطریق تجزیه وتحلیل جنبه‌های ادبی فیلم‌های او یعنی فیلمنامه‌اش تشریح‌کنند. مثلاً مقاله «دای‌وان» (درشماره تابستان ۱۹۷۴ «سایت اند ساید»)[۲] یك نمونه ازکوشش برای تفسیر فیلم‌های «درایر» است آنچنانکه گوئی کار «درایر» به‌صورت نوشته وجود دارد ونه به‌صورت فیلم . این روش ناشی ازاین فرض نویسنده است‌که تکنیك (سبك سینمائی) «درایر» تجلی خارجی تجرید اساسی‌تری است‌که درآن تمام عناصر اتفاقی داستان حذف میگردد تاآنکه ما نه با یك سبك سمبولیسم ساختگی ، بلکه با جوهر انسانی درام روبرو هستیم .

پذیرش این جدائی بین فرم (تکنیك) ومحتوی (داستان) به راحتی میسرنیست بویژه درمورد «درایر» که برآمیزش تمام اجزاء فیلم تأکید داشت زیراکه تنها وقتی تمام اجزای هنری یك فیلم آنچنان به هم پیوند شده باشدکه حذف یا تعویض یك جزء بدون لطمه زدن به تمامی اثر ممکن نباشد ، میتوان فیلم را به یك اثر هنری ساختمانی مقایسه‌کرد . فیلم‌هائی‌که این شرط را رعایت نکنند همانند خانه‌هائی قراردادی و فاقد الهام هستندکه انسان ازکنار آنها بی‌توجه میگذرد ، وازآنجا که فیلم‌های «درایر» بی‌شك همانند خانه‌های‌قراردادی وفاقد الهام ، نیستند وازآنجاکه توجه وعلاقه منتقدین به ساختمان آنها بتدریج افزایش می‌یابد ، وظیفه تئوریسین این است که آشکار سازد چگونه اجزای متشکله باهم پیوند یافته‌اند وچگونه آمیزش تدابیر سینمائی باتداوم ادبی یا دراماتیك به«تجرید» سینمائی که ازشرایط ضروری برای یك سبك موثق فیلم است ، منجر میگردد .

مشکل بتوان ثابت‌کردکه ارزش معنوی فیلم‌های «درایر» ازداستان یا «جوهر انسانی درام» برمیخیزد ونه ازآمیزش همه اجزای‌موجود ازجمله اجزای‌داستانی یا دراماتیك وتلفیق‌آنها به صورت یك مجموعه سینمائی کامل‌که تجربه آن تنها ازطریق تماشای تصاویرتابانده شده ، میسر است . «درایر» این نکته را درهمان مقاله‌ای‌که درآن مفهوم «تجرید» را مورد بررسی قرار میدهد بدین ترتیب بیان میکند : **«مایلم تأکیدکنم‌که من تنها به تصاویر فکرمیکنم – مردم با تصاویر فکر میکنند وتصویر عامل اساسی یك فیلم است .»**

علی‌رغم این تأکید «درایر» برجنبه‌های بصری ، «دای‌وان» توجه زیادی به تکنیك «درایر» ندارد و مدعی است‌که تکنیك او فقط به تشدید درگیری ما در حادثه‌کمك میکند . این چنین برداشت ادبی ازکار «درایر» آشکارکننده یك درك نادرست از روش خلاقه «درایر» ودرتضاد با این اندیشه نظری‌اوست‌که اجزای مختلف وفراوانی‌نظیرتأثیر ریتم ، تنش‌متقابل رنگ‌ها ، تأثیر سایه ونور بریکدیگر، حرکات لغزنده دوربین همراه با برداشت‌کارگردان ازموضوع فیلم تعیین‌کننده سبك او هستند . «درایر» تأکید میکندکه هرچندکه تکنیك برای او یك وسیله است ونه یك هدف ، با اینحال هدف ارائه تجربه‌ای غنی به تماشاگر است . بعبارت دیگر بدون تکنیك تماشاگر نخواهد توانست این‌چنین تجربه‌ای‌غنی بهنگام تماشای فیلم داشته باشد.

بدین ترتیب این اندیشه «درایر» عاری ازتناقض است‌که محتوای معنوی وحیات درونی دریك فیلم تنها ازطریق آنچنان تلفیق سینمائی‌که به فیلمساز امکان میدهد تفسیر ذهنی خویش را جایگزین واقعیت عینی سازد ، میتواند فعالیت داشته باشد . تلفیق ، روشی است‌که ازطریق آن فیلمساز به‌وحدت سبك دست می‌یابد و نزدیك‌ترین راه به «تجرید» درسینما راه ساده سازی است‌که اندیشه را به نماد مبدل میسازد . دراینجا نیز «درایر» ساده سازی سینمائی را درنظر دارد ومعتقد است‌که «تجرید» ازطریق ساده سازی در اطاق‌های‌فیلم انجام میگیرد . ومنظور ازاطاق‌های‌فیلم سکانس‌های‌فیلم است‌که به‌صورت یك ساختمان سینمائی کلی به هم پیوند شده‌اند وتنها به صورت یك مجموعه کامل می‌توانند به‌آن درجه از «تجرید» برسندکه فیلمساز را دررسیدن به ورای حصاری‌که ناتورالیسم دور این رسانه ساخته است ، کمك‌کنند. برای انجام این‌کار کارگردان باید درذهنش آنچه راکه چشمش می‌بیند ، به یك الهام (Vision) تبدیل‌کند . اینجا نیز هدف نهائی «تجرید» الهامی است که ازآنچه‌که فیلمساز می‌بیند برمیخیزد ، نه ازآنچه‌که میخواند.

«درایر» میدانست‌که ساده سازی درهمه هنرها انجام میگیرد ولی درسینما این‌کار باید بنحو متفاوتی انجام شود . ازیك طرف‌کارگردان فیلمش را مطابق الهام وبینش خود وبدون توجه به واقعیتی‌که منشاء الهام او بوده است میسازد ، وازطرف دیگر واقعیت دوباره شکل‌گرفته او باید بهرحال چیزی باشدکه تماشاگر بتواند بازشناسد وبپذیرد ، این دوگانگی‌تصویر سینمائی ودیالکتیك سینما به طورکلی ماهیت اساسی این رسانه را مشخص میسازد .

«مایا درین» درمقاله‌ای با عنوان «سینماتوگرافی: استفاده خلاقه از واقعیت» (مجله «دادالوس» شماره زمستان ۱۹۶۰) لزوم حفظ توازنی ظریف را بین‌آنچه که بطورطبیعی و فی‌البداهه جلوی دوربین به نشانه حیات مستقل واقعیت وجوددارد واشخاص‌وفعالیت‌هائی که عامداً دریك صحنه وارد میشود مورد بحث قرار میدهد . او برای تشریح این عقیده‌اش‌که یك فیلمساز می‌تواند پدیده‌های طبیعی‌را درخلاقیت خود جا دهد ، دواصطلاح «اعتبار واقعیت» و «حادثه مهارشده» را ابداکرد . این اصطلاحات منطبق باو ، تأییدکننده این گفته «درایر» است‌که **«کارگردان باید ازآزادی عمل برای تغییر شکل دادن واقعیت برخوردار باشد .»** «درایر» با این اعتقاد که کارهایش می‌توانند نمونه مشخصی برای روشن‌کردن اندیشه «تجرید» از طریق ساده سازی‌باشند، ازبحث درجزئیات‌عقاید‌کلی‌نظری‌اش خودداری میکند .

باتوجه به‌نکات فوق میتوانم تجزیه وتحلیل فیلم «کلمه» شاهکار«درایر» را شروع‌کنیم. نتیجه‌گیریهای «دای‌وان» درمورد این فیلم‌که موفق به تماشای خود فیلم نگردید ، تنها براساس مقایسه نمایشنامه «کاج مونك» با فیلمنامه «درایر» استوار است . مشکل بتوان باورکردکه‌کسی جرأت‌کند بدون دیدن‌فیلم بحثی‌جدی را درمورد اینکه این فیلم میتواند درچهارچوب ایمان مسیحی مفهوم داشته باشد ، شروع‌کند یا به‌بحث درباره مفاهیم ضمنی پایان فیلم بپردازد. ازنظر «وان» این موضوع‌که «درایر» پایان نمایشنامه «مونك»را با حذف عناصری‌که دردنیای روزمره ممکن است یك ایمان مذهبی را مورد تردید قرار دهد حادثه را تماماً در چهارچوب یك ایمان مذهبی قرار میدهد ، حکایت از آن داردکه «درایر» در«کلمه» به «تجرید» دست یافته است . حال آنکه ساده سازی وپالایش متن ادبی اولین گام درجهت هدف نهائی است . «درایر» آن را روش سینمائی‌کردن (Cinematisation) کار ادبی توصیف میکند : **«اگر قرار است یك اثر«کاج مونك» به صورت فیلم درآورده شود ، دراینصورت باید هدف ما این باشد که آن را به‌یك اثر کاملاً سینمائی تبدیل کنیم . و روش من درکار با کلمه «کاج مونك» همیشه این بوده وهست‌که ابتدا «کاج مونك» راکاملاً مسخر کنم وسپس اورا فراموش‌کنم .»**

پایان «کلمه» نمونه خوبی ازسینمائی‌کردن یك متن دراماتیك ویکی از زیباترین‌کارها در «تجرید» سینمائی است . «درایر» ملهم ازنمایشنامه «مونك» و تجربیات شخصی خودش موفق به انجام‌کاری‌گردیده که دراین رسانه به ندرت اتفاق افتاده است : یعنی «تبدیل یك اندیشه به یك نماد» (گفته درایر) ضمن حفظ اعتبار سینمائی روی پرده سینما . عبارت اعتبار سینمائی به مفهوم توازن ظریف بین واقعیت دوباره شکل داده شده وزندگی مستقل واقعیت است‌که تماشاگر فیلم باید بازشناسد وبپذیرد .

پیش ازشروع تجزیه وتحلیل سکانس نهائی لازم است‌که تمام عناصری راکه «درایر» دراین قسمت از فیلم بکار برد ، مشخص‌کنیم وسپس‌کار اورا درآمیزش این عناصر با یکدیگر مورد بررسی قرار دهیم . مشخص‌ترین اجزای متشکله این سکانس عبارتند از : میزانسن (که شامل حرکات بازیگران نیز می‌شود) بازیگری ، گفتار ، گسترش دراماتیك یا داستانی ، دکور ، کمپوزیسیون نماها ، نورپردازی ، حرکات دوربین ، تغییر صحنه با استفاده ازعدسی (دیزالو) ، فیلمبرداری وصدا (شامل موزیك) . حتی پس‌ازیك‌بار دیدن فیلم آشکار میگرددکه همه این اجزا دریك

خصوصیت نیرومند مشترك هستند : باآنکه هریك از آنها ریتمی مخصوص به خود دارد همه آنها به ایجاد یك ریتم کلی که برتمامی سکانس مستولی است وبه‌آن حالت مناسبی میدهد ، کمك میکنند . بدین ترتیب آمیزش اجزا ازطریق ارتباط ریتم‌های متفاوت که یك گام کلی میآفرینند ، انجام میگیرد .

داستان به صورت حوادث زیر آشکار میگردد : جسد قهرمان زن (اینگر) درتابوت دروسط تالار قرار دارد ، دوستان وخویشاوندان (ازجمله کشیش وپزشك) درسوگ هستند شوهر (میکل) میگرید ، برادرجوانترش (یوهانس) که ازناراحتی مغزی رنج می‌برد معتقد است که می‌تواند حیات را به «اینگر» بازگرداند .

او از خدا میخواهد که به او کلمه‌ای را که به مردگان زندگی دوباره میبخشد بیاموزد . فقط «مارن» کوچولودختر «اینگر» به‌معجزه اعتقاددارد و «یوهانس» را تشویق میکند . پس ازآنکه «یوهانس» نام عیسی مسیح را برزبان میراند ، «اینگر» آرام آرام به حیات بازمیگردد . میکل «اینگر» را ازتابوت برمیخیزاند وآندو یکدیگررا درآغوش میگیرند. زن با اشتیاق اورا می‌بوسد واز او درباره کودکی که مرده به دنیا آمده می‌پرسد . شوهرجواب میدهد که او دیگر باخدا زندگی میکند ، واینکه اکنون زندگی برای ما شروع میشود .

آنچه دربالا آمد خلاصه‌ای ازوقایع وگفتگوهای صحنه نهائی «کلمه» است . درفیلمنامه بجزگفتگواشارات مختصری درباره میزانسن آمده است وازسایر عناصر فیلمی ذکری نیست . این عناصر تنها روی نوار فیلم وجود دارد وتجربه آنها تنها ازطریق مشاهده فیلم میسر است . نیروی وحدت‌دهنده تمام اجزاء درآمیزش ریتم‌های مختلف دریك گام (Tempo) غم‌انگیز که برتمامی صحنه سایه افکنده ، نهفته است . تمام اجزای سینمائی وغیرسینمائی به مفهوم واقعی این گام را تقویت میکنند. حتی ریتم انتقال اپتیکی ازیك صحنه به صحنه دیگر نه تنها ازنظر سرعت بلکه ازنظرجهت حرکت نیز درهماهنگی کامل با گام کلی صحنه است . برای «درایر» جهت حرکت نیز وظیفه‌ای مخصوص به خود دارد همانند وظیفه‌ای که ریتم ادای کلمات دارد .

آخرین نمای سکانس قبل که اززاویه بالافیلمبرداری شده ، یك گاری نعش‌کش سیاه را نشان میدهد که در دشتی پوشیده ازعلف‌های تیره ازراست به چپ پیش میرود . دوربین باحرکت محوری (PAN) نعش‌کش را تعقیب میکند وموسیقی سمفونیك این نمارا همراهی میکند . این نمای دور متوسط به یك نمای متوسط از زاویه نسبتاً بالا «دیزالو» می‌شود که «اینگر» را بیجان درلباس سفیدآرمیده درتابوت‌نشان میدهد ، درحالیکه «بورگن» پیر نیز درسمت چپ تصویر دیده می‌شود . دوربین به عقب میکشد که منظره کاملتری ازاطاق را آشکار سازد . ترکیب (کمپوزیسیون) اشیاء ، دکور وکنش و واکنش نور و سایه ، تقارن بصری نیرومندی را نشان میدهد : چهار پنجره که نور سفید مرمرین را ازخارج به اطاق راه میدهد ، دوشمعدان نقره‌ای بلند در دوسوی تابوت درعقب صحنه ، قالی سیاه زیرتابوت که دروسط تصویر برصحنه مسلط است . «بورگن» پیر وپسرش «آندرس» روی دوصندلی می‌نشینند وبدین ترتیب دو لکه سیاه زیر دوپنجره‌ای که با عقب‌کشیدن دوربین وارد صحنه گردید ، تشکیل میدهند. صدای آواز ازخارج تصویر شنیده میشود . نمای بعد اشخاصی راکه سرود سوگواری میخوانند ترسیم میکند . دوربین نشان میدهد که آنها دراطاق مجاور هستند ودرلباس سیاه بطور نامنظمی نشسته‌اند. حالت‌های خاص این دو محیط بطور عمده ازطریق تصویر وپیش ازآنکه اتفاقی رخ دهد منتقل میگردد .

همه اجزای حاضر بطور مناسبی با هم آمیخته شده‌اند و ریتم قرارگرفتن آنها درفضا یا گسترش آنها درزمان براساس حالت اساسی صحنه که می‌توان حالت مرگ خواند ، تعیین شده‌است . این اجزاء ساده وسبك داده شده‌اند ، اما نه تا بدان حد که اغراق‌آمیز وبرای تماشاگر غیرقابل بازشناسی باشد. آمیزش اجزای مختلف ازجمله بازی هنرپیشه – زیرا که ایفای نقش مرده نیز بهرحال نوعی بازیگری است – حالت خاص این صحنه را میآفریند. بعلاوه ساده سازی اجزا ازطریق استیلیزه کردن دقیقی بدست میآید که سبك مناسبی برای تصویر ایجاد میکند. ساده سازی بصری ، آمیزش سینمائی همه اجزاء وریتم عمومی این نما به تجریدی منجرمیگردد که به «درایر» امکان میدهد تفسیر ذهنی خویش را جایگزین واقعیت عینی سازد. وحتی میتوان گفت که ساختمان کلی این نما ملتهب ازاعتباری سینمائی است که فقط بشرط تلفیق یا آمیزش کامل همه اجزاء براساس اصل هماهنگی یا تضاد ، قابل حصول است . هنگامیکه این شرط رعایت شده باشد تماشاگر تصویر سینمائی را به عنوان واقعیتی دیگر میپذیرد وازجزئیات غیرمنطقی چشم می‌پوشد. تحت‌تأثیرهیپنوتیك کل تصویر، تماشاگر رؤیای روی پرده سینما را تجربه میکند ، بهمان‌ترتیب که رؤیاهای خودش راکه درفکرش بوقوع می‌پیوندد، تجربه میکند .

بی‌شك اولین نمای این سکانس محتوای معنوی آن را تقویت میکند. ازنظرسبك این نما درسطح بصری پالایش یافته است ، ودرعین حال عنصر صوتی (صدای آواز ازاطاق مجاور وشیهه دوردست اسب‌ها) به عنوان رابط نیرومندی بین تجرید تصویر وواقعیت قابل بازشناسی عمل میکند. رنگ سفید – هرگاه که طرف مرده (اطاق تابوت) روی پرده نشان داده میشود – عامل بصری مسلط برصحنه است ، درتضاد با این ، در طرف زنده (اطاق سوگواران) رنگ سیاه ووضعیت بی‌نظمی برصحنه مسلط است.

درنحوه نورپردازی اطاق تابوت تقسیم‌بندی مشابهی بین حالت مرگ وزندگی به چشم میخورد . این جنبه ازتجرید «درایر» که با تغییر میزان شدت نور به دست میآید ، درزیر مورد بررسی قرار خواهد گرفت :

درنحوه فیلمبرداری نماهای نشان‌دهنده این دو دنیای مختلف نیزتفاوت‌هائی هست . نماهای مربوط به زن مرده ازنظرعکاسی بسیار پالایش یافته ، با نظم وترتیب هندسی ونور تقریباً پخش شده فیلمبرداری شده . درعوض صحنه‌های مربوط به دنیای زنده بسیار خشن و با سایه‌های تند فیلمبرداری شده است .

ازنقطه نظرریتم این‌دو دنیا درتضادکامل‌بایکدیگر هستند : طرف مرده غرق درسکوت وحلقه‌های ساکن نور بردیوارهاست ، طرف زنده با ریتمی یکنواخت که حرکت نامحسوس دوربین وتضاد شدید سایه وروشن برآن تأکید میگذارد ، گسترده میشود . دوربین اغلب میزانسن حرکات زندگان را از زاویه‌ای که منطبق با زاویه دید «اینگر» ازتابوت است دنبال میکند . در حقیقت دوربین روی تابوت قرار داده شده بطوریکه پاهای‌پوشیده «اینگر» درقسمت‌پائین کادر دیده میشود. این حالت دوربین هرگاه که به‌چپ یا راست حرکت محوری دارد یا به جلو حرکت میکند ، زاویه کمی رو به بالاست بطوریکه قسمتی‌ازسقف چوبین‌اطاق درقسمت بالای کادر دیده میشود .

بدیهی است که تماشاگر زاویه دید «مرده» را در این سکانس نهائی به عنوان زاویه دید مناسب میپذیرد و «درایر» برای به دست‌آوردن این تأثیر تکان‌دهنده ، تنها ازوسایل سینمائی ملموس استفاده میکند . همه

صحنه‌هائی ازفیلم کلمه :
Two Shot از «بورگن» و «پتر» و دونمای درشت ازکودك «مارن»

نماهائی که درآن‌هـا تابوت دیده میشود ، سرشار از کیفیت بصری منتقل‌کننده احساسی است‌که ازطریق ترکیب و تنظیم سایه و روشن ، تماشاگر را بلافاصله بجذوب حالت آرامش وتوازن هیپنوتیك آن میسازد . تغییر زوایا نقش مهمی درجریان یکی شدن زاویه دید تماشاگر با زاویه دید مرده دارد . مثلاً هیچگاه بیش ازیك نمای دور ازاطاق مرده ، نمای درشت ازاشخاص زنده قرار داده نشده است‌که دلالت براین داردکه این نماهای دور نقطه‌نظر «شخص سوم» هستند. تنهانماهای متوسط از «اینگر» بیجان هنگامیکه اشخاص زنده به وی نظر میافکنند به دنبال نماهای درشت ازمشاهده‌کنندگان میآید . درعوض نماهای دور ازاطاق اشخاص زنده‌که اززاویه دید «اینگر» گرفته شده‌اند متعاقب نماهای درشت از «اینگر» نیستند ، گواینکه تماشاگر میتواند نتیجه بگیردکه این نماها اززاویه دید «اینگر» گرفته شده‌اند . ازاین‌نظر این‌نماها نماینده نقطه دیدی واقع درحد وسط بین نقطه دید شخص سوم ونقطه دید «اینگر» هستند. به عبارت دیگر تماشاگر ترغیب میشود که آماده پذیرفتن حالت مرگ باشد ودرعین حال خود را با محیط آرام وساکن اطاق پرنور مرتبط سازد . بدین ترتیب تماشاگر این تصویر مغناطیسی را به‌عنوان جنبه‌ای بهتر و مسحورکننده‌تر از واقعیت میپذیرد . تجربه چنین احساس غریبی برای تماشاگر بدون دیدن فیلم وقرارگرفتن درمعرض تأثیر سینمائی خاصی‌که ازآمیزش همه اجزا به‌دست میآید واین سکانس را به‌آنچنان تجرید سینمائی میرساندکه «آیزنشتاین» از آن به‌عنوان «بُعد چهارم» نام میبرد ، ممکن نیست .

عموماً نماهای مربوط به «اینگر» بیجان طولانی هستند . نماهای درشت ومتوسط ازدیگران‌که درفواصل بین نماهای طولانی از «اینگر» میآیند به صورت‌نوعی ریتم بصری ، نماهای طولانی راکه لغزش‌آرام دوربین، فشار دراماتیك آنها را تقویت میکند ، قطع میکنند . مثلاً یك نمای طولانی‌که درآن «پیتر»که جلوی جسد «اینگر» ایستاده با عروسی دخترش «آن» با پسردشمن خونی‌اش«آندرس» موافقت میکند ، ازیك زاویه پائین وازنقطه نظر «اینگر» گرفته شده ، گوئی این زن بردبارانه تمام حرکات زنده‌ها را زیرنظر دارد . وقتی که «آندرس» و «آن» دست یکدیگررا میگیرند وبه سمت چپ به‌گوشه اطاق میروند ، دوربین با حرکت محوری آندو را تعقیب میکند (به همراه موسیقی‌آرام که بی‌مقدمه آغاز میگردد) وبعد دوباره بطرف‌گروهی که نزدیك تابوت ایستاده‌اند برمیگردد ودرجهت مقابل به دنبال «بورگن» پیرکه به طرف در میرود ، به جلو حرکت میکند .

درلحظه‌ایکه «یوهانس»که ازناراحتی مغزی رنج میبرد وارد اطاق میشود ، مونتاژ ناگهان آهنگ عوض میکند. «یوهانس» ابتدا به پای تابوت میآید وبعد به مرده نزدیك‌تر میشود . ترکیب این نما (که ازکنار تابوت‌فیلمبرداری شده) بخودی‌خودگویاست : «اینگر» بی‌جان درتابوت‌آرمیده‌است بطوریکه بدنش‌درامتدادی موازی باکناره پائینی‌کادر قرار دارد . شمعدانی بلند با هفت شمع روشن درسمت چپ‌کادر دیده میشود . «میکل» شوهر «اینگر» روی زنش خم شده است ، بالای سر او یك حلقه نور ازدیوار می‌تابد. «یوهانس» بی‌حرکت درسمت راست‌کادر ایستاده است . زاویه این نما متفاوت با زاویه دید تمام نماهائی است‌که تا این لحظه ازتابوت دیدیم .

«یوهانس» به پای تابوت برمیگردد و دوربین دریك نمای متوسط با حرکت محوری اورا تعقیب میکند . او هنگامی‌که دعا میکند واز خدا میخواهد «کلمه» اعجازکننده را به‌او بیاموزد به‌بالا نگاه میکند. بعد «مارن» کوچولو درحالیکه دوربین از زاویه پائین وازنقطه دید«اینگر» اوراتعقیب‌میکند به‌کنار«یوهانس» میآید . دعای «یوهانس» ازنظر بصری با دو نمای درشت از «مارن» که هردو ازنقطه دید «اینگر»گرفته شده وصورتش را درحالیکه به مادر بیجانش مینگرد ، نشان میدهند ، قطع میشود . یك تك نمای دیگر(نمائی که درآن فقط یك نفر درکادر دیده میشود) نمای درشت متوسطی از«اینگر» است‌که درتابوت‌قرارگرفته . این نما ازیك زاویه خیلی بالاگرفته شده است (بالاتر ازسطح چشم «مارن») بطوریکه درعین حال‌که اشاره برنقطه دید «مارن» دارد ، این توهم بصری را در لحظه‌ای‌که کلمه «برخیز» یوهانس خارج ازکادرشنیده میشود به وجود میآوردکه «اینگر» ایستاده است .

باکاهش پرسپکتیو وحذف اشیاء دوروبر ازکادر (اگربخواهیم فرمول «درایر» را به‌کار بریم) با حذف عامدانه پرسپکتیو وصرفنظرکردن‌ازکیفیت عمق وفاصله درتصویر، این نما به سطح تجرید سینمائی میرسد . به‌عنوان یك واحد بصری این‌نما – به‌علت‌کمپوزیسیون، نورپردازی و زاویه دوربین – تأکیدکننده حالت و روحیه‌ای است‌کـه تماشاگر را به یك حالت مغزی هیپنوتیك میبرد . دراین نما هیچ چیزکه توازن ظریف بین اعتبار واقعیت وتفسیر ذهنی فیلمساز را برهم زند وجود ندارد .

ازاین‌نظر این موموع که رفتار«یوهانس» درپایان فیلم بیش ازابتدای فیلم عادی است به‌این قصد است که – ازطریق تلفیق باسایر اجزاء – حالت روحی خاص پایان‌فیلم را تثبیت‌کند. رفتاروحرکات‌آرام «یوهانس» عنصر ماوراء طبیعی ضروری را درمحیط سوگ داخل اطاق ابداع میکند . «یوهانس» همراه با دخترکوچك نقش وسیله ارتباط بین دنیای زنده ودنیای مرگ را بازی میکند. او حتی میگویدکه تنهاکودکان قدرت درك بازگشت مرده به‌میان زندگان را دارند. در چهارچوب اتمسفر فوق طبیعی صحنه نهائی ، آخرین حرکات «یوهانس» نه تنهاکمتر آشفته مینماید ، بلکه به‌صورت یك جزء ایدئولوژیکی از وحدت کلی این سکانس درمیآید . شاید بتوان این موضوع را به‌عنوان مشخص‌ترین‌نمونه ازقدرت «درایر» درتلفیق یك عنصر غیرسینمائی (بازی هنرپیشه) با عوامل سینمائی وفراهم آورده تجربه غنی‌تری برای تماشاگر مورد بررسی قرارداد .

قابل توجه است‌که صورت «مارن» درحال تبسم به عنوان یك نیروی متضاد ، عاملی‌که درتضاد با ریتم سایر اجزاست ، درسکانس گنجانده شده است . «درایر» این عنصر شاد وساده را بنحوی درآتمسفر تیره صحنه میگنجاندکه تماشاگر آن را باورکند. اگر مثلاً یك تبسم ازیکی ازاشخاص بالغ نشان میداد ، حالت‌کلی صحنه لطمه میدید . این موضوع ثابت میکندکه تلفیق همیشه به‌مفهوم آمیزش عناصر هماهنگ نیست بلکه می‌تواند بصورت ارتباط متوازن بین عناصر متضاد نیز باشد .

دراین مرحله اعتبار سینمائی محیط ماوراء طبیعی «کلمه» ازطریق توازن سبکی بین اجزاء متشکله تثبیت میگردد ونتیجه آن ریتم جدیدی است‌که با زندگی درونی شخصیت‌ها وحالت مناسب حادثه مطابقت دارد تحت تأثیر این دید سینمائی مسحورکننده ونیرومند ، تماشاگر این امکان راکه «اینگر» به زندگی بازگردد می‌پذیرد وپیش‌بینی میکند ، زیراکه به‌آن چنان حالت هیپنوتیك مغزی رسیده است‌که مفهوم معنوی حادثه بیش ازامکان منطقی آن برایش اهمیت دارد .

بدین‌ترتیب«حصار طبیعی‌گرائی» ازداخل شکسته میشود وتجریدکار تبدیل اندیشه را به نماد آغازمیکند،

نماهائی ازفیلم «کلمه» . . . .
«اینگر» و همسرش «میکل» . . . .

«کارل درایر» به هنگام فیلمبرداری . . .

یك نماد سینمائی‌که رابطه‌اش با واقعیت قطع نشده وقدرت آن ناشی ازپیوندکامل ذات ومعنی است .

هنوز تکامل حالت روحانی به اوج نرسیده است. نمای درشت متوسط از «اینگر» که درتابوت قرارگرفته غرق درنور مه‌آلودی است‌که ازپنجره‌ها (که دراین نما دیده نمیشود) به درون می‌تابد. این نما ازبالاگرفته شده ولبه بالش سفیدی‌که سر «اینگر» برآن قرار دارد چروك شده وبنظرمیرسدکه درهوا شناور است .

ناگهان – اما نه بطور غیرمنتظره – دست‌های «اینگر» حرکت تقریباً نامحسوسی را آغاز می‌کنندکه پس ازلحظه‌ای متوقف میگردد . متعاقب این نما یك نمای دونفره از «بورگن» و «پیتر» می‌آیدکه با حیرت وهیجان بطرف چپ‌کادر نگاه میکنند. نمای بعد تصویر درشتی از «مارن» است (ازیك زاویه پائین) که اورا درحال نگاه‌کردن به مادرش نشان میدهد . چهره‌اش ابتدا حیرت‌زده مینماید (بعبارت دیگر ادامه همان حالتی که درنمای قبل بود) بعد تبسم میکند وبطرف راست بسمت «یوهانس» (که دست چپش‌درقسمت راست تصویر دیده میشود) برمیگردد وسرانجام سرش را برمیگرداندکه تمام حواسش را متوجه مادرش‌کند.

درنمای بعد «میکل» درلباس سیاه واردکادر میشود وچنان مینمایدکه ازیك دنیای تیره دیگرمیآید. او با احتیاط روی «اینگر» خم میشود وصدایش میزند. درهمان نما زن آرام چشمهایش را باز میکند ، دستش را بلند میکند وبرزمینه نور درخشانی‌که ازپشت میآید، شوهرش را درآغوش میگیرد . نور روی صورت آنها طبیعی است . آنها بطورعادی با هم صحبت میکنند و زن صورتش را بطرف صورت شوهرش میبرد و اورا با اشتیاق میبوسد ، دوربین به جلو حرکت میکند وآندو را درنمائی درشت دربرمیگیرد وقسمت عمده نور تند زمینه را ازکادربیرون میگذارد . وقتی «اینگر» سرش را بطرف راست بسوی دوربین برمیگرداند ، صحنه بلافاصله به نمای متوسطی از «آندرس» قطع میشودکه درحالیکه دوربین با حرکت محوری تعقیبش میکند ، بطرف دیوار میرود وعقربه ساعت راکه روی ساعت ۱۲ ازحرکت ایستاده بود حرکت میدهد . سرانجام صحنه به نمائی از «اینگر» و «میکل» قطع میشود درحالیکه «میکل» همسرش را میبوسد ومیگوید : «اکنون زندگی برای ما شروع شده است» . درحین ادای این‌کلمات صدای تیك تاك ساعت شنیده میشود . دوربین بیشتر به‌جلو حرکت میکند و آندو را در یك نمای درشت میگیرد ، درحالیکه «اینگر» گفته شوهرش را تکرار میکند : «بله زندگی ، زندگی ، زندگی» همراه بامحو تدریجی وبسیار آهسته تصویر، صدای موسیقی بالا میگیرد ومدت‌ها پس ازتاریك شدن پرده ادامه مییابد.

هدف ازاین تجزیه نما به نما ارائه تمام جزئیات ساختمان این سکانس – طول زمانی هرنما ، توصیف دقیق میزانسن ورابطه آن با حرکت دوربین ، تجزیه وتحلیل تصویری‌کمپوزیسیون هریك ازنماها ، تداوم حرکت ازیك نما به نمای دیگر وغیره – نیست . این تجزیه تنها به مهمترین عناصر ساختمان سکانس اشاره دارد ، عناصری‌که نقش آنها درتلفیق همه اجزاء وخلق تجرد سینمائی آسانتر قابل فهم است . شکی نیست‌که همه اجزاء با دقت فـراوان توسط «درایر» انتخاب گردیده وهمه بطوریکدست ساده شده‌اند وبعبارتی‌دیگر همه خصوصیات تزئینی‌که محتوای روحانی‌کاررا آشکار نمیسازند، ازآنها گرفته شده است. بنابراین هرحرکت دوربین ، هرحرکت‌کوچك بازیگران ، هرتغییر نور، هرتحریف پرسپکتیو ووارد‌کردن افه‌های صوتی اهمیت بیشتری‌کسب میکند ومفهوم عمیق‌تری به‌خود میگیرد . بطورکلی ساختمان سینمائی «کلمه» نمونه درخشانی است از ارائه یك انـدیشه فوق تجربی (("Transcendetal")) با استفاده از ساده تـرین و بی‌پیرایه‌ترین وسایل سینمائی‌کـه پیوسته در توان «با تصورکارگردان ازموضوع فیلم» نگهداشته میشود.

فیلم‌های زیادی به موضوع مرگ‌وجنبه‌های‌فلسفی هستی انسان پرداخته‌اند اما تعداد کمی ازآنها موفق گردیده‌اند مفهوم معنوی زندگی ومرگ را ، بنحوی‌که ازهنرهای دیگر مقدور نباشد وتنها با دیدن فیلم قابل تجربه باشد ، بیان‌کنند . تنها تجربه مستقیم تصاویر «درایر» درك تصور اورا ازتجریدکه «بُعد چهارم» را درسینما میآفریند ، برای بیننده ممکن میسازد . ازنظر تحلیل سینمائی تعیین حدود تجرید و درك آن تنها ازطریق بررسی دقیق ارزش‌های سینمائی یك فیلم امکان‌پذیر است . مسئله تفاوت اساسی بین یك روش ادبی تفسیری ویك روش سینمائی ساختمانی درتجزیه وتحلیل فیلم به مسئله استقلال سینما به عنوان یك هنر مربوط است وبه‌این موضوع‌که این رسانه نباید بـه عنوان شاخه‌ای ازهنرهای دیگرکه خیلی از اوقات اصول زیباشناسی آنها برسینما تحمیل میگردد ، شناخته شود .

بیان‌اندیشه رستاخیز ازنظرزبان سینمائی‌کارمشکل ودقیقی است ، گواینکه چنین صحنه‌هائی درفیلم‌های ترسناك یا فیلم‌های مذهبی پرزرق وبرق فراوان به‌کار برده میشود . تقریباً درهمه موارد نمایش بازگشت دوباره انسان به زندگی صورت‌یك‌حقه بصری مکانیکی را به‌خود میگیرد ، وحاصل همه این حقه‌ها نمایش پیش‌پا افتاده‌ای ازاین یا آن افسانه است‌که به‌قصد آماده ساختن تخیل تماشاگر برای پذیرش حوادث فوق تجربی تنظیم میگردد . «درایر» درعین حال‌که ازاین حقه‌هـای قراردادی دوری میگزیند موفق میگردد مکانیسم درونی اشتیاق انسان را برای بدست‌آوردن قدرت‌های خاص یك خدا ، آشتی‌ناپذیری اورا با تصور مرگ به‌عنوان پایان‌کار ویا برعکس پذیرش مرگ را به‌عنوان آغاز یك زندگی روحانی جدید ترسیم‌کند. این پیام فلسفی ویا به‌قول خود «درایر» «روحیه روحانی» در«کلمه» توسط فیلم به‌صورت یك مجموعه کامل منتقل میگردد . وسکانس آخر فیلم بهترین نمونه ازسبك‌گرائی سینمائی روش «درایر» است . مفهوم کاملاً فلسفی وفوق‌تجربی فیلم به زبانی‌کاملاً سینمائی بیان میگردد وازاین نظر درك روحیه خاص فیلم تنها با خواندن فیلمنامه‌ای‌که «درایر» براساس نمایشنامه «مونك» نوشته است ، میسر نمیگردد .

«درایر» همانند «آیزنشتاین» معتقد بودکه همه عناصر یك فیلم باید ازطریق سبك خاص یك فیلمساز با هم تلفیق‌گردد و یك تماشاگر حساس پس‌از تماشای «کلمه» درمی‌یابدکه تجربه یگانه‌ای‌که برای وی حاصل آمده ، نتیجه آمیزش همه عناصر فیلم به‌صورت یك تجرید سینمائی‌است‌که محتوای معنوی شاهکار«درایر» را آشکار میسازد .

NEW CINEMA FROM EASTERN EUROPE

سینمای جدید مجارستان : راست : فوتبال درایام خوش‌گذشته (پل شاندور) – وسط : رؤیای جوانی (یانوش روژا) – چپ : درآنسوی زمان (فرنچ‌کوزا)

سینمای جدید اروپای شرقی

نوشته : گراهام پتری

نشانه‌های رفاه اقتصادی در «بوداپست» آشکارتراست تا در «ورشو» . در خیابان‌ها اتومبیل‌های بیشتری درحرکت است ، تنوع کالادرمغازه‌هابیشتر، صف‌خریداران‌میوه وسبزی تازه کوتاهتر و تعداد رستوران‌های عالی خیلی زیادتر است . در «ورشو» تنها پس از چند ساعت پرس‌وجوتوانستم یك رستوران با غذاهای خوب پیدا کنم و تازه در آنجا هم معلوم شد که دربعضی ازشب‌ها فقط جوجه سرو میکنند . با اینحال فیلمهای لهستانی خیلی بیشتر ازفیلمهای مجارستانی‌پرتجمل‌وپرهزینه‌تربنظرمیرسد ومسلماً هیچ فیلم مجارستانی ازنظر دست‌ودل بازی در هزینه به پای فیلم «طوفان» یرژی هوفمن ــ که نمایش آن بیش ازپنج ساعت طول میکشد و هزاران هنرپیشه درآن شرکت دارند ــ نمیرسد. شاید "Unruly Heyduck" فرنك کاردوس ــ وسترن ناشیانه‌ای که وقایع آن در قرن هفدهم میگذرد و گله‌های گاو ظاهراً ۶۰۰ رأسی‌روی پرده سینما هیچگاه بیش از صد رأس به نظر نمیآید ــ نزدیکترین معادل‌مجارستانی«طوفان» باشد .

فیلم پنج‌ساعته «طوفان» هم زیاد خسته کننده نیست وطرح داستانی پیچیده و تغییر وفاداری‌های شخصی وسیاسی‌اش را نسبتاً صریح ارائه میکند ، دکورها بقدرکافی چشمگیر و تماشائی است و صحنه‌های جنگ خوب تنظیم شده‌است . وفیلم "Unruly Heyduck" هم‌اگر چه نمیتواند انگیزه‌های شخصیت‌هارا روشن سازد یا ما را از نظر عاطفی با حوادث درگیر کند ، لااقل ازفیلمبرداری خوبی توسط «یانوش کنده» فیلمبردار همیشگی «یانچو» برخوردار است .

درواقع فیلمهای‌مجارستانی ازنظرتصویری ازجمله خیره‌کننده‌ترین آثار سینمائی جهان هستند . چنین مینماید که این کشور پیوسته ردیف بی‌انتهائی ازفیلمبرداران برجسته‌میآفریند که بعضی ازآنها (مانند «لاشلوکوواکس» و «ویلگوت زیگموند») را به آمریکا صادر میکند . «یانوش کنده» و «ساندور سارا» در حال حاضر خواستاران فراوان دارند ودرنتیجه ازآزادی انتخاب فیلم وکارگردان‌برخوردارند. وشکی نیست که «الدمر راگالی» و «یانوش توت» نقش مهمی درموقعیت فیلمهای «جوان رؤیائی»* یانوش روژا ــ و فیلم «فوتبال در روزهای خوش‌گذشته»* پال شاندور (هردو فیلم توسط«راگالی»فیلمبرداری شد) وفیلمهای «عشق» و "Catsplay" (هردو توسط «توت» فیلمبرداری شد) داشته‌اند .

ویژگی دیگرآنها کیفیت‌عالی‌وبی‌نقص‌شان ازنظرخلق‌حال‌وهوای‌دوران‌های‌گذشته (دهه‌های بیست‌وسی) است که فیلمهای خیلی پرخرج‌تر آمریکائی‌را خجل میسازد. یك‌دلیل‌این‌موفقیت شاید این باشدکه‌فیلمسازان‌مجارستانی‌زیادبه‌تبلیغ درباره مد لباس‌های سال آینده علاقمند نیستند. ودلیل دیگر بی‌شك اینست که آنها ازنشان‌دادن جنبه‌های‌عادی‌وبی‌زرق‌وبرق‌جوامع گذشته‌هراسی ندارند . لباس‌ها چنین مینماید که حقیقتاًمدتها پوشیده شده‌اند ولوازم زندگی وخانه‌ها چنانست که گوئی مدت‌ها انسان‌هائی درآنها زندگی کرده‌اند .

یکی از بهترین فیلمهای اخیر که دوره‌ای ازگذشته را زنده میکند ، «جوان رؤیائی» است که براساس داستانی از یك منتقد فیلم به‌نام

«بلابالاش» با الهام اززندگی خودش ساخته شده است . فیلمبرداری لطیف وزیبای فیلم دنیای محصور و محفوظ پسری را که در محیط‌فرهنگی ، آزاداندیش طبقه متوسط زندگی میکند و به تدریج به خصومت‌های نژادی‌پنهان حاکم بر روندهای زیرین جامعه آشنا میگردد بازمیآفریند . یکی ازلحظات زیبای فیلم‌صحنه نمایش یك فیلم است که درآن تماشاگران دیدن تصاویر خود ودوستانشان که روز قبل فیلمبرداری شده کف میزنند وهنگام نمایش فیلم‌های خبری مربوط به اعتصاب بتدریج کم می‌شوند بطوریکه درپایان برنامه نمایش فقط پسر جوان درچادرنمایش باقی میماند . بعضی دوستان گله داشتند که در فیلم هیچ نشانه‌ای اینکه این پسر ، بعدها به عنوان یك نویسنده به شهرت جهانی دست خواهد یافت ، نیست اما این بنظر می ایراد بی‌ربطی است چه فیلم هدفش نشان دادن رشد فکری پسر و آگاهی او از بی‌عدالتی ، خیانت است ــ چیزی که میتواند برای هرکسی پیش آید .

«فوتبال در روزهای خوش گذشته» هم سعی میکند از سینما به عنوان استعاره‌ای از مسائل سیاسی واجتماعی شخصیت‌هایش استفاده کند . قهرمان فیلم ، مدیر یك تیم فوتبال‌ناموفق که ازنظر ظاهر وحرکات با «چاپلین» مقایسه میشود ، در یك‌صحنه ازفیلم باصندوقدارسینمای محلی صحبت میکند وهردو به این نتیجه‌میرسند که یك کارگردان فیلم و یك مدیر تیم فوتبال با مسائل مالی ، سازمانی و همکاری گروهی مشابهی روبرو هستند . با آنکه این فیلم رنگی است«شاندور» و «راگالی» تا آنجا که ممکن بود کوشیدند به آن حال وهوای فیلمهای‌صامت را بدهند ، با استفاده ازموسیقی‌پیانوی‌طنین‌دار. عنوان بین صحنه‌ها ، حرکات سریع ، تأکید زیاد بر حرکات بدنی هنرپیشه‌ها و شکلك‌هائی که «دژوگاراس» درنقش اول درمیآورد و یك صحنه پرتاب کیك که البته از نظرزمان‌بندی وسرعت حرکات به پای نسخه‌های کلاسیك این نوع صحنه‌ها نمیرسید .

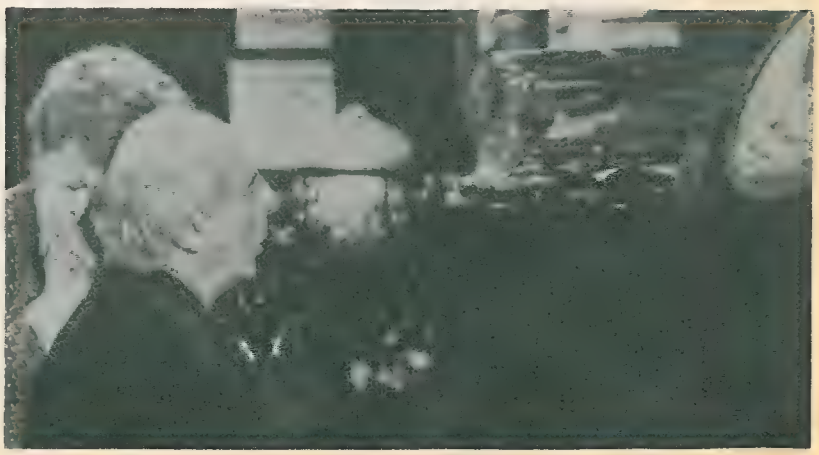
در فیلمهای "Catsplay" ساخته «ماك» و«شماره ۲۵ خیابان آتش‌نشانی»* ساخته «ایشتوان ژابو» زمان حال با خاطرات وبادهای گذشته درهم آمیخته شده است . "Catsplay" بی‌شك تماشائی وزیبا است ، اما با اینحال‌انسان احساس‌میکندکه «ماك»داردفرمول‌موفقیت‌آمیز فیلم «عشق» را که آنهم درباره خاطرات و توهمات یك زن سالخورده است ، تکرارمیکند. «شماره ۲۵ خیابان آتش‌نشانی» برعکس فیلمی است پیچیده و مشکل که درك کامل آن‌مستلزم حداقل دوبار تماشاست . خاطرات درهم‌تنیده ساکنین خانه قدیمی که قرار است بزودی خراب شود زمینه‌اصلی فیلم را تشکیل میدهد

شماره ۲۵ خیابان آتش‌نشانی
ساخته : ایشتوان ژابو

پسران آتش
ساخته : جیونجیوشی

تعطیلات درانگلستان «سفرپاداش»
ساخته : ایشتوان داردی

بازی‌گربه‌ها
ساخته : کارولی ماك



گواینکه «ژابو» با تمرکز روی دو شخصیت زندگی و خاطرات گذشته آن دورا وسیله‌ارتباط حوادث فیلم قرار میدهد .

«ژابو» تا حالا دیگر تأثیر «رنه» را بطور کامل جذب کرده و ازآن چیزی کاملاً مخصوص به خود آفریده است ، وآگاهی از این موضوع که تماشاگر رؤیاها درواقع خود خانه است وبنابراین ــ همانطور که «ژابو» برایم تشریح کرد ــ تضادهای ظاهری درتداوم زمانی ودرهم برهمی‌هویت‌ها ازیك طرف تعمدی وازطرف دیگر فاقد اهمیت است ــ به درك فیلم کمك میکند . «ژابو» با این‌فیلم موقعیت‌خودرا به عنوان کارگردانی با اهمیت بین‌المللی در کنار «یانچو» و «ایشتوان گال» که متأسفانه بعداز«چشم‌اندازخاموش» (Dead Landscape) ۱۹۷۱فیلمی‌نساخته‌ــ گواینکه به‌تازگی‌دارد روی فیلمنامه جدیدی کار میکند ــ تثبیت کرده است .

مضامین‌تمام‌فیلمهائی‌که تا اینجادرباره‌شان صحبت کردم ، کم‌وبیش با اشارات سیاسی درهم آمیخته‌اند ، گو اینکه هیچکدام به صراحت «ورای زمان» فرنك‌کوسا ، نیستند . زمان و مکان فیلم سال۱۹۲۹ و یك زندان درمجارستان است وداستان مربوط به یك رئیس زندان آزاداندیش وکوشش‌های فاقد اثر او برای‌پایان دادن به اعتصاب غذای سه‌زندانی‌سیاسی‌کمونیست است . تحت فشار روزافزون ازطرف وزیر دادگستری وسرنگهبان متمایل به فاشیسم زندان، رئیس زندان تنها موفق میشود اوضاع را آنچنان آشفته‌کند که درپایان دونفر اززندانی‌ها به قتل میرسند و خود او ناگزیر ازاستعفا وواگذاری مقامش به سرنگهبان میگردد . این فیلم که در ۱۹۷۳ ساخته شد تا یکسال توقیف بود زیرا که مقامات مسئول احساس کرده بودند که داستان فیلم اشاراتی به وضعیت سیاسی معاصر دارد . سرانجام این فیلم بی‌آنکه چیزی ازآن حذف شود اجازه نمایش گرفت . گویا در حال حاضر دو فیلم دیگر درانتظار دریافت اجازه نمایش هستند : یکی‌آخرین اثر«پیترباچو» که‌تخصصش انتقاد ازبی‌لیاقتی دیوانسالاری ودیگر دومین فیلم یکی از با استعدادترین کارگردانان جوان «گیولاگازداك» .

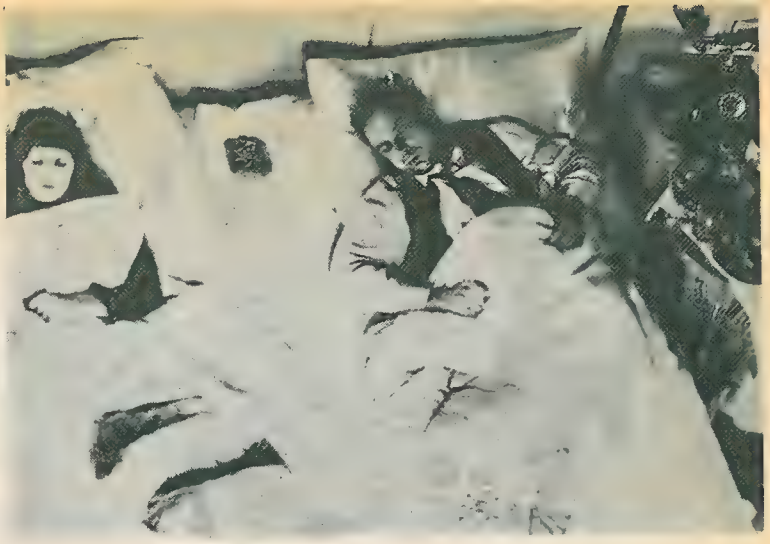
«برف ریزان» جدیدترین فیلم «کوسا» که بسیار زیبا توسط «ساندورسارا» فیلمبرداری شده با صحنه ابتدائی بهت‌انگیزی آغازمیگردد که درآن یك سرباز جوان برای کسب پیروزی دریك مسابقه که جایزه آن چند روز مرخصی است ، ناگزیر میگردد رقیبش را ازپای‌درآورد. سپس او بهمراه مادر بزرگش به جستجوی پدر ومادرش که در شورش‌های آخرین روزهای جنگ جهانی دوم ناپدید شده‌اند ، میرود . «کوسا» که همسرش ژاپنی است به من گفت که این فیلم را براساس یك افسانه ژاپنی که درآن آدم‌های سالخورده درآخرین روزهای زندگی‌شان به‌کوهستان فرستاده میشوند ، ساخته است ، اما عنصر آشکارا صوفیانه و پر رمزوراز فیلم کاملاً با صحنه طولانی اواسط فیلم‌که طی آن قهرمان فیلم و چند جوان دیگر بخاطر ورود به منطقه نظامی ممنوع مورد بازجوئی‌های پرطول وتفصیل قرار میگیرند ، جور درنمیآید. با اینحال کار «کوسا» بی‌شك شایسته آن هست که در آمریکای شمالی بهتر شناخته شود و همینطور کار «ایمره جیونجیوشی» که داستان فیلم اخیرش «پسران آتش» طی سال‌های جنگ جهانی دوم میگذرد و مربوط میشود به فرار دسته جمعی یك گروه از سربازان کمونیست. «جیونجیوشی» مانند «ژابو» در تدوین فیلم سبکی خاص خود ابداع کرده است .

از ویژگی‌های این سبك ، پیوند متداعی بین انسان‌ها و اشیاء وقطع‌های سریع به عقب وجلو در زمان است که بسیار روان انجام میگیرد و اغلب نسخه‌های متفاوتی از آنچه‌را که حوادث واقعی پنداشته بودیم ، ارائه میدهد. دریکی ازصحنه‌های بسیار جالب این فیلم زندانیان فراری را می‌بینیم‌که زمین‌داران و زارعین محلی‌درتعقیب آنها هستند ومانندحیوان شکارشان میکنند . دراین صحنه تصاویرافتادن ومردن فراریان با نماهای درشت وروشنی از گوزن‌ها و قرقاول‌های درحال مرگ پیوند میشود ، گوئی که شکارچیان هرگاه که مرد یا زنی در تیررسشان نیست بی‌هدف شلیك‌میکنند وبدین ترتیب احساس ازدست‌رفتگی خصوصیات انسانی، تأثیری خوردکننده پیدا میکند. گویا درمجارستان سنت تفسیر غیر مستقیم وضعیت ووقایع روز با انتخاب مضامین تاریخی یا اقتباس از آثار ادبی هنوز بسیار طرفدارداد. اما چندتائی ازفیلم‌های اخیر روش شوخ و استهزاءآمیزی را در پرداخت موضوعات روز درپیش گرفته‌اند . «ساندورسارا» که چند سال پیش فیلم «سنگ به بالا پرتاب شده» را ساخت، درفیلم «فردا قرقاول» تمثیل سرگرم‌کننده و درعین حال هولناکی ازحکومت‌های استبدادی امروزی ترسیم میکند . گروهی از جوانان‌که تعطیلاتشان را در اردو میگذرانند به چند آدم سالخورده‌تر اجازه میدهند که به وضع اردو وچادرها نظم و ترتیب وسازمان بدهند ــ البته برای حفظ منافع جوان‌ها . اول چادرها در چند ردیف منظم استقرار داده میشود و آت و آشغال‌ها از دوربر چادرها جمع‌آوری میگردد و بعد همزمان با صدای بی‌وقفه سوت فعالیت‌ها وورزش‌های دسته‌جمعی آغاز میگردد .

حوادث مسخره و بیمعنی با حوادث وحشت‌انگیز درهم آمیخته میشود . وقتی یك جوان از حد مجاز فراتر شنا میکند ، گشتی‌ها اورا با موی سر به داخل قایق میکشند و بشدت کتك میزنند . کمی بعد رهبر اردوگاه به‌ساکنین آن دستور میدهد به فاصله ده یارد از رودخانه یك استخر شنا که البته کاملاً غیرضروری است حفرکنند واین خود فرصتی میشود برای برانگیختن میل به شورش وبی‌نظمی. به تدریج همه چیز تحت نظم و قاعده درمیآید . آواز خواندن‌ها ، ضیافت‌ها ، رژه ومسابقه‌ها ، درعین حال که رهبر و دوستانش به سخنرانی‌های چاپلوسانه هم گوش میدهند و به گردن هم حلقه گل میاندازند . سرانجام آشفتگی ، بی‌نظمی ودرهم برهمی به اردوگاه باز میگردد اما نه به دست خود ساکنین اردوگاه . ماجرا بدین ترتیب فیصله مییابد که رهبر سعی‌میکند از موقعیت ممتازش برای ارضای تمایلات جنسی‌اش استفاده کند وناگزیر میشود به‌وضع مفتضحی فرار کند .

درحال حاضر فیلم «فردا قرقاول» در بوداپست بسیار مورد پسند مردم قرار گرفته است و همینطور فیلم «تعطیلات درانگلستان» اولین کار یك فیلمساز جوان به نام «ایشتوان داردی» . این نیز طنزی است بر اوضاع دیوانسالاری که به سبك سینما ــ حقیقت‌ساخته شده ودر آن هنرپیشگان غیر حرفه‌ای نه تنها نقش خودشان را بازی میکنند بلکه اجازه بداهه‌سازی هم دارند ... قرار است کودك سالم، تروتمیز و تاحدی با استعداد وبطورکلی معمولی انتخاب شود که همراه یك گروه از جوانان برای گذراندن تعطیلات به انگلستان فرستاده شود : مقامات مسئول کودك را بی‌آنکه قبلاً به پدر ومادر اطلاع دهند انتخاب میکنند و بعد پدر ومادر را به یك جلسه رسمی احضارمیکنند تا از افتخاری که نصیب پسرشان شده مطلعشان سازند .

مادر عصیان میکند و ازاینکه اورا پای برهنه از مزرعه یك راست به یك جلسه رسمی کشانده‌اند عصبانی است و بعلاوه بخاطرمعتقدات خرافی میترسید که این سفر پسرش را به‌نحوی «عوض» کند . مقامات مسئول‌سعی میکنند اورا سرعقل بیاورند والبته‌بین‌خودشان‌ازعقب‌ماندگی وحماقت روستائیانی که دولت میخواهدکمکشان نماید گله دارند . اما بهرحال ناچار میشوند تسلیم اراده مادر پسر انتخاب شده شوند ودر آخرین لحظه جای اورا به دختر چاق وچله‌ای که آکاردئون مینوازد بدهند . طنز فیلم کم‌وبیش یکدست است و پدر ومادر پسر انتخاب شده بی‌شك تا حدی موجوداتی خنده‌آورهستند همانطورکه خود پسر پیش ازآنکه طنز فیلم ایجاب کند ، ملایم است . اما با اینهمه دراینکه تماشاگر مجارستانی به کدام دسته ازشخصیت‌ها بیشتر خواهد خندید تردیدی نیست علی‌رغم نظرهای بدبینانه‌بسیاری از افراد محلی در



از آغاز تا انجام (گره‌گور کرولی کیه‌ویچ)

توازن (کریستوف زانوسی)

بوداپست که تصور میکنند دوره درخشان سینمای مجارستان تاکنون سپری شده است ، ازنظرمن روشن است که محصولات سینمائی مجارستان همچنان از نظر موضوع متنوع‌تر واز نظرسبك ابتکاری‌تر از محصولات سینمائی سایر کشورهای اروپائی است . گویا توزیع کنندگان مجارستانی تصور میکنند که رنگ وبوی ظاهراً محلی موضوع و زمینه فیلم‌ها مانع غیرقابل عبوری برای توزیع آنها در آمریکای شمالی است این موضوع در مورد هیچیك از فیلمهائی که من دیده‌ام درست نیست .

***

فیلمهای لهستانی مانند فیلمهای مجارستانی معمولاً در سه گروه اساسی قرار دارند : فیلمهای تاریخی ، اقتباس‌های ادبی وموضوعات معاصر ، معمولاً با اشارات مستقیم یا غیرمستقیم اجتماعی وسیاسی . اما ازنظر سبك فیلمهای لهستانی زمینه‌های گسترده‌تر ومتنوع‌تری را دربر میگیرد ، ازیك طرف سبك پرزرق وبرق وتخیلی «آندری وایدا» در فیلمی مانند «عروسی» واز طرف دیگر سبك تصویری تعمداً زشت فیلم «ازآغاز تا انجام» (Through and Through) از «گره‌گور کرولی کیه ویچ» .

«ازآغاز تا انجام» شگفت‌انگیزترین ــ هرچند نه‌بهترین ــ فیلمی است که من ازاروپای شرقی دیده‌ام . این فیلم براساس یك پرونده جنائی مربوط به سالهای سی ساخته شده که درآن یك زن وشوهر از شدت فقر وتنگدستی یك زوج سالمند را میکشند و مایملکشان را میربایند . «از آغاز تا انجام» سیاه وسفید وبا بافت تصویری گرن‌دار و بطور عمدی با دوربین روی دست فیلمبرداری شده است . در بیشتر صحنه‌ها نورپردازی محدود به نورهای طبیعی است ودوربین با یکدندگی غیرقابل تحملی روی زشتی‌های بدنی زن و شوهر ، روی کثافت و زشتی محیط زندگیشان و بر روی لباس‌های پاره و پاهای کثیف وصورت‌نتراشیده شوهر تأکید میکند .

دربیشترقسمت‌های فیلم «کرولی کیه‌ویچ» شخصیت‌های فیلمش را با خونسردی ظاهری مشاهده میکند ، ضمن اینکه به تدریج تأثیر نیرومندی اززشتی و کثافت وضعیتی که تحت فشار شرایط اجتماعی بدان سقوط کرده‌اند ، ایجاد میکند . بعد دریك صحنه محاکمه که درآن ما فقط صورت متهمان را میبینیم که به سئوالات یك بازپرس (که دیده نمیشود) جواب میدهند ، زن وشوهر وقار وغروری غیرمنتظره نشان میدهند . آنها ازکاری که کرده‌اندپشیمان نیستند ، گواینکه شوهر میگوید که بخاطر پیرزنی که کشته‌اند ، متأسف است . جواب‌های آنها در مورد اینکه دقیقاً چند نفر راکشته‌اند، مبهم‌است. اما علی‌رغم خصومت‌ها وبگومگوهای اولیه‌شان ، هرکدام سرسختانه اصرار دارد که تمام مسئولیت را به گردن بگیرد و دیگری را تبرئه کند. مرد ادعا میکندکه این کارمثبت‌ترین اقدام زندگی‌اش بوده و میگوید که به سرنوشت کسانی که زندگی‌شان خالی از اینگونه مسائل است غبطه میخورد . وقتی هردو محکوم به مرگ میگردند ، ازجایشان (با فیلمبرداری کند شده) برمیخیزند و دوباره مینشینند و به یکدیگر لبخند میزنند . وقتی گوینده فیلم اعلام میکند که محکومیتشان به حبس ابد تخفیف یافته است زن فریاد میکشد که این نوع‌دلسوزی را نمیپذیرد .

درمقایسه با این فیلم ، بیشتر فیلمهای اجتماعی که دیدیم ، بسیار ملایم به نظرمیآیند گواینکه فیلم «سوابق جنائی» از «آندره‌تروس» «راستاویکی» که این هم بر اساس یك جنایت واقعی (یك حادثه معاصر مربوط به دو جوان که بی هیچ دلیل یك راننده تاکسی را بقتل میرسانند) ساخته شده ، موفق میگردد تصویر موثقی ازخلاء اخلاقی که قهرمانانش در دست‌وپا میزنند ، ارائه دهد . درفواصل صحنه‌های فرار دو مرد جوان شاهد صحنه از دوستان آنها در زادگاهشان هستیم که میکوشندمفهوم‌این‌جنایت‌را برای‌روزنامه‌نگار ومصاحبه‌کننده‌ها تشریح کنند («این‌میتو برای هرکس پیش بیاید .») کنجکاوی بی حدوحصر رسانه‌ها ــ که تا آن حد میروند که پس ازدستگیری قاتلین صحنه را با شرکت خود آنها دوباره‌سازی کنند ــ تدریج به صورت موضوعی همان اندازه که ناتوانی جوان‌ها از تشریح انگیزه‌اعم درمیآید .

مشکلات جوانان ، میخوارگی کلاهبرداریهای جزئی و نپذیرفتن مقر دیوانسالاری در فیلمهای دیگری هم مطرح از جمله در فیلم «دوستت نخواهم داشت» «یانوش‌ناسفتر» که با مشکلات یك دخترنوج که باید با پدری الکلی سرکند و با خودک متعاقب شکست او سروکار دارد . اما «توازن»* کریستوف زانوسی است که مشکلات را در سطح هنری چشمگیری مطرح میسازد .

قهرمان «زانوسی» ، زنی سی‌واند باهوش و جذاب ، به این نتیجه میرسد هرچه اززندگی‌اش را با مقدم شمردن نیاز دیگران برخواسته‌های خود گذرانده است و تصمیم میگیرد دراین خصوص تو برقرار کند . او با مرد جوانی آشنا میشود به او متدرجاً همه هیجانات و آزادی عمل که شوهر نجیب و پرکارش نمیتواند فراهم کند ، میدهد . با ریشه پیدا کردن رابطه زن‌متوجه‌رنجی که باعث شده است‌میگر روی‌هم رفته او موضوع را خیلی جدی عاشقش که‌همه زرق‌وبرق‌های ظاهری زند اصطلاح شاد را برایش فراهم میکند و

سوابق جنائی (آندره تروس راستاویکی)

داستان‌گناه (والریان بوروچیك)

نشان میدهد که زیر این ظاهر ، چیز قابل اعتمادی ندارد ، میگیرد . و بالاخره این عاشق قلابی اورا ترك میکند و زن پیش شوهرش برمیگردد . دریك صحنه نهائی تقریباً بطورکامل صامت که تاب مقایسه با بخش نهائی «صحنه‌هائی ازیك زندگی زناشوئی» را دارد ، بین آندو سازش شکننده‌ای برقرار میگردد .

«زانوسی» همانند «برگمن» درعین حال که نسبت به مشکل قهرمانش احساس همدردی نشان میدهد ، موفق میشود به زیر رویه نازك آزادی جنسی نفوذ کند و به بررسی نتایج طفره رفتن از مسئولیت و نقص عهد ــ چه ازطرف زن و چه از طرف عاشق او بپردازد . سبك هوشیارانه و بی تظاهر «زانوسی» و عادت او در قطع‌کردن نما پیش‌از آنکه مفهوم کامل تصویر بخوبی جذب شده باشد ــ تا آنکه انعکاسات تصویر مغز و تخیل تماشاگر تحریك کند ــ فیلمهایش را نه تنها صریح و درخشان میسازد ، بلکه به آن‌ها این قدرت را میدهد که بسیاری از عقاید پذیرفته شده معاصر را از بن ویران سازد .

ازمیان کارگردانانی که هنوز در داخل لهستان بطور منظم فیلم میسازند «زانوسی»شاید تنها رقیب «وایدا»باشد واین‌شاید یکی دیگر از جنبه‌های شرم‌آور توزیع فیلم امروزی است‌که فیلمهای اخیر «وایدا» از جمله «عروسی» و «چوب غان» هنوز درآمریکا دیده نشده است. فیلم «عروسی» بهترین نمونه از سبك پرتجمل وپرجنب‌وجوش اوست . گروهی ازروشنفکران درعروسی یك شاعر با یك دختر روستائی گرد هم آمده‌اند و پس ازمدتی تحت تأثیر الکل و هیجانات شهوانی خودشان را قادر به حل تمام مشکلات کشورشان میپندارند .

نمای آخر فیلم فوق‌العاده است . بهنگام سپیده دم میهمانان عروسی بیرون خانه‌حلقه‌ای تشکیل داده و بی توجه به روستائیانی که تحت تأثیر حرف‌های شب‌گذشته آنها خیال دارند برای نجات کشور مسلح شوند ، میرقصند . دوربین ازآنها دور میشود ومنظره زمین برهنه را نشان میدهد و بعدازیك گردش ۳۶۰ درجه دوباره برمیگردد ودریك نمای دور رقصندگان را که مانند مردگان دوباره حیات یافته هنوز در یك حلقه هستند ، نشان میدهد به عقیده من این حرکت بسیار زیبا و خیلی با مفهوم‌تر از حرکت دوربین ۷ دقیقه‌ای آنتونیونی درفیلم «حرفه : خبرنگار» است‌که خیلی بیش ازاندازه درباره آن سروصدا براه انداخته‌اند . آخرین فیلم وایدا «سرزمین موعود»* نیز اثر فوق‌العاده‌ای است یك بازگوئی پرتحرك وشاید هم تا حدی ملودراماتیك ازجریان صنعتی‌شدن لهستان (بیشتر به دست خارجی‌ها) در آغاز قرن حاضر .

«والریان بوروچیك» سال گذشته به لهستان بازگشت تا «داستان گناه» یك اقتباس ادبی دیگر و مربوط به دوره‌ای ازگذشته‌نزدیك را بسازد . داستان بسیار پیچیده فیلم دراساس ماجرای سقوط اخلاقی یك دختر درابتدا بی‌گناه است که به تدریج در باتلاقی‌ازجنایت‌وانحرافات جنسی فرو میرود . فیلم سراسر با خونسردی وعدم درگیری خاص «بوروچیك» که در «افسانه‌های جاویدان» از او دیدیم، فیلمبرداری شده است واورا به عنوان تنها جانشین بونوئلی که مدت‌هاست قدرت هراسان کردن را ازدست داده است معرفی میکند . در فیلم «حسادت و دارو» از «یانوش مایفسکی»که این هم ازیك اثر ادبی مشهور اقتباس گردیده ، با موضوع مشابهی روبرو میشویم ، گواینکه در اینجا زرق وبرق بصری تقریباً هیستریك و موسیقی ضربدار بی پایان با نقطه دید شخصیت اصلی ، دکتری که با دلایل کافی نسبت به وفاداری همسرش مشکوك است ، هماهنگی دارد .

هردو این فیلمها و نیز فیلم «ساعت شنی» «وویچك هاس» شایسته آن‌هستند که درآمریکا به نمایش درآیند ، گواینکه فیلم اخیر ممکن است برای تماشاگران غیر لهستانی نامفهوم باشد حتی برای کسانی که احتمالاً بعضی از نوشته‌های «برونوشولتس» را که فیلم براساس یکی از داستان‌های او ساخته شده ، خوانده‌اند. «هاس» چنان تزلزل‌ناپذیر از لایه‌های متعدد رؤیا ، خاطره ، آرزو و تخیل میگذرد که هرگونه کوشش برای ارتباط حوادث بایکدیگر با شکست روبروست . دربرابر چنین فیلمی تماشاگر فقط میتواند بنشیند و سیل تصاویر شگفت‌انگیزش‌را جذب‌کند ، ازطنز وشوخ‌طبعی هرحادثه لذت ببرد وکارفیلمسازرا دربازآفرینی محیط زندگی روستائی یهودیان در اوایل این قرن ، تحسین کند . فیلمهای تراز اول‌لهستانی مانند آنها که اشاره کردم سبکی مخصوص به خود دارند و امکان ندارد که با محصولات سینمائی کشور دیگری اشتباه شوند . حتی «زانوسی»که به اصطلاح بین‌المللی‌ترین فیلمساز لهستانی در انتخاب موضوع وشخصیت‌هاست ، شخصیت‌هائی میآفرینندکه به‌یك جامعه‌بخصوص تعلق دارند . کیفیت شدید ملی این فیلم‌ها و نیز فیلمهای مجارستانی ازیك‌طرف یك منبع قدرت هستند وازطرف دیگر ازنظر توزیع فیلم درخارج از کشور یك محدودیت . اما اگر ما همچنان به این جلوه‌های درخشان سینمای اروپای شرقی بی توجه بمانیم ، بازنده بیشتر خودمان هستیم .

نقل از : فیلم کامنت

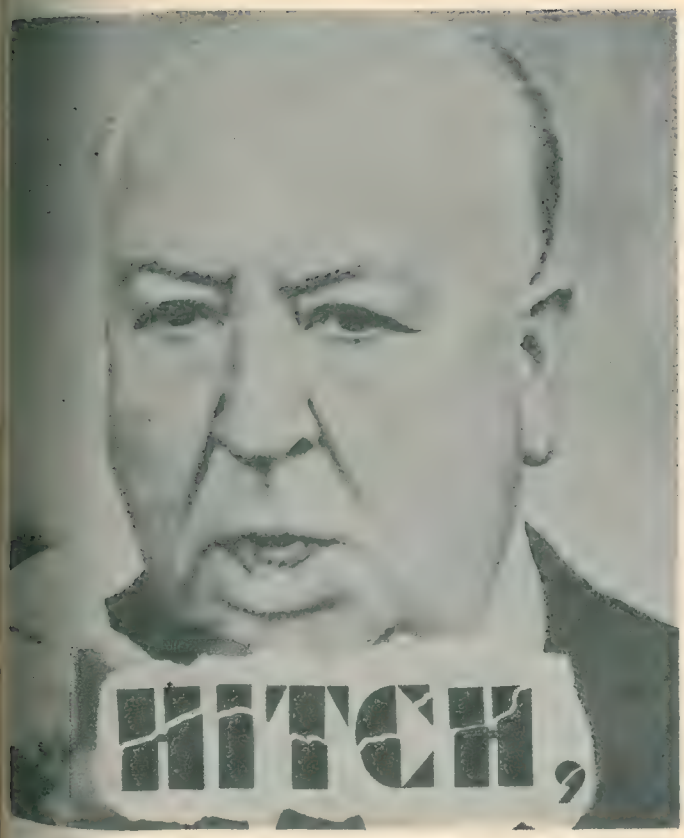
* فیلم‌های «جوان‌رؤیائی»، «فوتبال درروزهای خوش گذشته» ، «شماره ۲۵ خیابان آتش نشانی» ، «توازن» و «سرزمین موعود» طی دوره‌های گذشته جشنواره تهران به‌نمایش درآمده است.

HITCHCOCK'S FAMILY PLOT

توطئه‌ی خانوادگی «هیچکاك»

نوشته : آندرومایر

ترجمه : عبدالله تربیت



زنی با کلاه گیس طلائی بلند، کلاه لبه پ
وبارانی قهوه‌ای مایل به زرد کنار یك «لینکل
کانتی‌نتال» سیاهرنگ داخل گاراژی مملو
بیلچه‌ها ، کف‌شورها ، شن‌کش‌ها ، چنگك‌ه
پارچه‌های برزنتی و قوطی‌های رنگ ایستا
است . اشیائی که در اوضاع و احوال معمولی
غالباً عادی بنظر میرسند ولی دراین گاراژ
دکوری که در یکی از پلاتوهای یونیورسال
برای آخرین فیلم آلفردهیچکاك ساخته شده
نیروی بالقوه مرگبارآنها تقریباً محسوس است

خود استاد درصندلی مخصوص کارگردان نشسته است، دیوارهای گاراژ او را مانند یك قاب دربرگرفته‌اند ونورپروژکتورها از پشت‌سر حالتی سایه‌وار به‌وی داده‌اند. صدای کشیده‌ی مشخص او میتواند در سرتاسر صحنه به‌وضوح شنیده شود « بسیار خوب کارن ، تو داری محتاطانه به‌اطراف نگاه میکنی که مطمئن شوی کسی مواظبت نیست، حالا چشمانت را متوجه سمت چپ‌کن . این صحنه درست مثل همان صحنه‌ئی خواهد بود که قبلاً داشتیم ــ فقط در سه‌کات. شروع!». چند لحظه سپری می‌شود. کارن بلاك، زنی که کلاه‌گیس طلائی بسر دارد سرش‌را بطرزی‌تقریباً نامحسوس حرکت میدهد. «کات. عالیست. خب حالا یك نمای درشت از دست تو داریم که روی دستگیره در حرکت میکند».

نورافکن‌ها جابجا میشوند و دوربین به موقعیت جدیدی منتقل میشود. نمای درشت گرفته میشود و دوربین دوباره حرکت میکند. از آنجائیکه «هیچکاك» معمولاً از نماهای عمومی اجتناب میورزد من قادر نیستم بدرستی بفهمم که چه اتفاقی در صحنه روی میدهد. تمام این‌قضایا به‌یك جریان کارمعمولی بیشتر شباهت دارد تا به فیلم‌سازی. واین دقیقاً همان چیزی بود که انتظار داشتم سرصحنه‌ی فیلم «هیچکاك» ببینم چون همه میدانند کــه فیلم‌های او حتی قبل از شروع فیلمبرداری در ذهنش بطور جزء به جزء طرح‌ریزی و آمــاده میشوند. درواقع فیلمبرداری هرصحنه، نما به‌نما بهمان ترتیب ظاهرشدن نماها روی پرده است و مهم نیست که این روش مستلزم تغییر وتنظیم مداوم نورها و در نتیجه صرف وقت بیشتر است. تمام این چیزها بخشی از خواست «هیچکاك» برای نظم، وضوح ودقت است.

«توطئه‌ی خانوادگی» (که نام قبلی‌آن «فریب» بود) برمبنای «طرح مرغ باران» اثر «ویکتور کانینگ» جنائی‌نویس پرکارانگلیسی قرار دارد و توسط «هیچکاك» و «ارنست‌لمان» که قبلاً «شمال از شمالغربی» (در تهــران : تعقیب خطرناك ــ م) را برای‌او نوشته‌بود تکمیل شده است. شخصیت‌هــای اصلی ماجرا یك واسطه‌ی احضار ارواح قلابی بنام مادام «بلانش تایلر» ومعشوقش، یك هنرپیشه ناکام که راننده تاکسی شده و نامش «جرج لاملی» است ، هستند. این زوج توسط یك زن ثروتمند اجیر میشوند تا رد پای وارث گمشده‌ی او را بیابند. تبهکاران ماجرا «آرتور آدامسون» ومعشوقه‌اش «فران» هستند کــه افراد سرشناس را میدزدند و باج آزادی آنها را بصورت الماس دریافت میکنند. گره قضیه اینجاست که «آدامسون» در اصل همان وارث گمشده است.

داستان که در اصل در لنــدن میگذرد اکنون در یك شهر بی‌نام ونشان امریکائی روی میدهد که آمیزه‌ای از مکان‌های کالیفرنیای شمالی وجنوبی است. بعداز پرده‌پاره (آلمان)، توپاز (کوبا وپاریس) وجنون (کاونت‌گاردن) «توطئه‌ی‌خانوادگی» نشانه‌ی‌بازگشت به‌امریکای معاصر است که در آنجا آدم دزدی ، سرقت جواهرات و اعمال روانی، دیگر مانند سابق غیرعادی بنظر نمیرسند. بعلاوه بازیگران اصلی فیلم هم وابسته به هالیوود جدیــد و ضد نظام موجود هستند. «بروس درن» و «کارن بلاك» درنقش‌های «لاملی» و «فران»، «باربارا‌هریس» که علیرغم موی طلائیش با قهرمان زن تیپیك هیچکاکی جور درنمیآید و «ویلیام دوین» که از شباهت آشنایش با کندی‌ها در «مك‌برد!» (بابی) وموشك‌های اکتبر (جك) بهره‌برداری کــرد .

«هریس» و «دوین» کنارصحنه نشسته‌اند و منتظرند کــه بعد از خاتمه‌ی کار «بلاك» احضار شوند. من از «دوین» میپرسم که آیــا

«آدامسون» از سنت بزرگ تبهکاران جذاب «هیچکاك» پیروی میکند و او جواب میدهد **«کاملاً ، اگر «جیمزمیسون» بیست یا سی‌سال جوانتر بود میتوانست این نقش را بازی کند. من یك چنین تبهکاری هستم : خوش برخورد، ملایم و باادب. من به‌هیچ وجه در ردیف کسانی که ناراحتی‌های روانی دارند نیستم مثلاً مانند «تونی‌پرکینز» در «بیمارروحی» (در تهران : «روح» ــ م) و «رابرت واکر» در فیلم «بیگانگان درترن».**

«باربارا‌هریس» باکارهای قبلی«هیچکاك» آشنائی چندانی ندارد ــ او قبول دارد که از تماشای فیلم «بیمار روحی» وحشت داشت ــ ولی او برای راهنمائی‌های شخصی وآرامشی‌که «هیچکاك» به وی میدهد همان اندازه تحسین قائل‌است‌که سینماروها برای‌قدرت‌این‌کارگردان در ایجاد موقعیت‌های پردلهره قائلند.

«من ازکارکردن با او لذت میبرم . . . . چقدر صاف و ساده است.». هریس درحالیکه سعی دارد برای بیان منظورش لغت مناسب را پیدا کند اشاره میکند که **«همه چیز ساده است. او مثل یك معلم است. دوست دارد هرچیزی را توضیح دهد.»**

یکی از صحنه‌ها ایجاب میکرد که او درحالت بین‌خواب وبیداری باشد ولی‌نمیدانست که‌چگونه‌باید ازعهده این‌کاربرآید. «هیچکاك» به‌اوگفت‌که وانمود کند کور است واین‌درست همان چیزی بود که او میبایستی ارائه میداد. «هریس» میگوید «این شبیه بازی‌کردن در یك فیلم نیست بلکه مانند یك‌گردش‌علمی درزمینه‌ی فیلمسازی است».

«هریس» و «دوین» بطورکلی آزادی فـراوانی برای بداهه‌پردازی در روی صحنه داشته‌اند. (دوین سابقه‌ی کارگردانی هم دارد) وآنها به‌ترتیب در«نشویل» و «مك‌کیب وخانم میلر» که برای «رابرت آلتمن» بازی کردند درواقع کاراکترها را خودشان خلق‌کردند. من از آنها میپرسم که چگونه توانستند خود را با برنامه‌های فیلمبرداری کنترل‌شده‌ی «هیچکاك» باین‌خوبی تطبیق دهند.

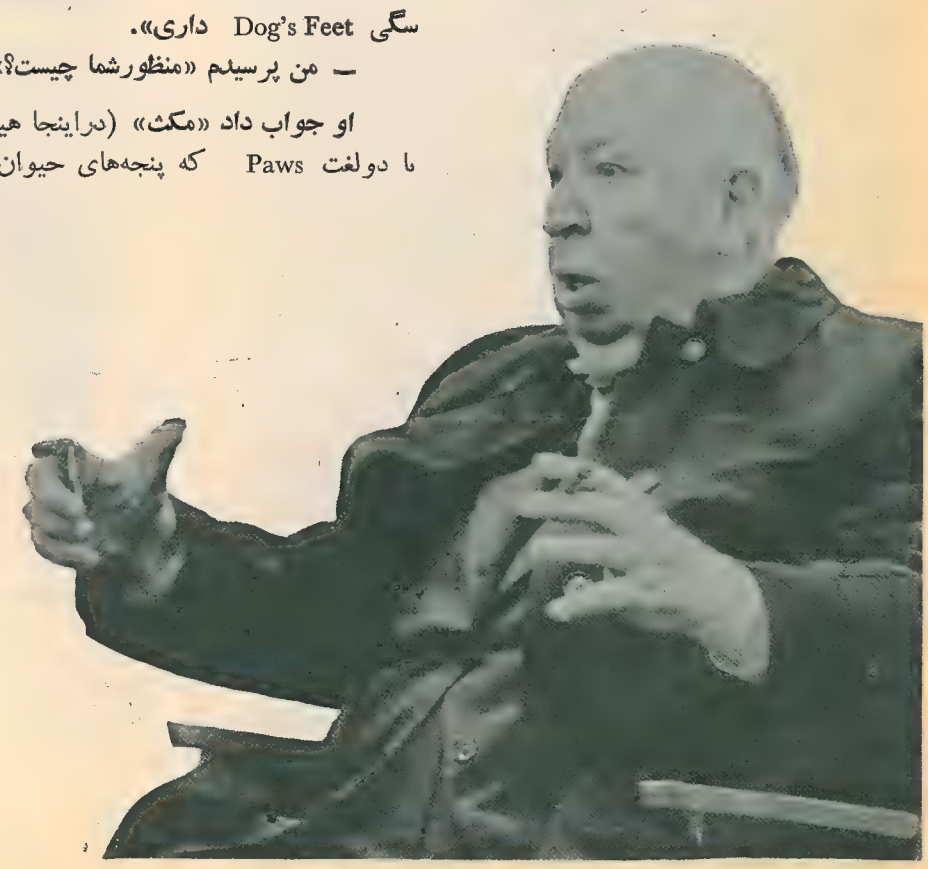
«دوین» میگوید: **«شخص عملاً ازآزادی بیشتری برخورداراست زیرا به‌کسی‌که مسئولیت را عهده‌دارست اعتماد دارد. زیرا میداند که او چکار دارد میکند و میگذارد شخص بداند که دارد چکار میکند. او یك نجار کاردان است و به‌شما نشان میدهدکه چه‌چیزی دارد میسازد. هیچوقت شك‌وشبهه‌ای در مورد چیزی که او میخواهد وجود ندارد. ولی او دوست دارد که همه‌چیز ساده‌باشد. او دوست‌نداردکه موضوعات را زیـاد جدی بگیرد . او یك فضای سنگین و بی‌حس‌وحال را در روی صحنه نمیخواهد. مثلاً از طریق لطیفه و شوخی با آدم ارتباط برقرار میکند ــ «باربارا» او چند روز پیش به‌تو چه‌گفت؟».**

باربارا میگوید : **«من داشتم صحنه‌ای را تمرین میکردم واو به من گفت تو پاهای خیلی سگی Dog's Feet داری».**

ــ من پرسیدم «منظورشما چیست؟»

او جواب داد «مکث» (دراینجا هیچکاك با دولغت Paws که پنجه‌های حیوان معنی میدهد و Pause به معنی «مکث» که تلفظ یکسان دارند بازی کرده است ــ م).

این‌دوهنرپیشه به پلاتو فراخوانده میشوند تا صحنه‌ای را با «کارن بلاك» بازی کنند. «آدامسون» و«فران» عجله دارندکه با «کانتی نتتال» سیاهرنگ خارج شوند و آخرین قربانی آدم دزدی خودشان را تحویل دهند، اسقف‌سنت آنسلوم را. «بلانش» مزاحم که اتومبیلش راه آنها را مسدود کرده است به سراغ آنها میاید. هنگامی که او به‌داخل گاراژ میآید تا با آنها صحبت کند در عقبی اتومبیل بطور تصادفی باز میشود وسراسقف بیهوش نمایان میگردد. بلانش اورا می‌بیند و «آدامسون» و «فران» متوجه میشوند که او سر اسقف را دیده است. «بلانش» برمیگردد تا فرارکند و «آدامسون» دستش را به درون اتومبیل میبرد و مکانیسم کنترل از



دوربین را که درگاراژ را می‌بندد بکار میاندازد و او را محبوس میکند. این صحنه کوتاه ولی پیچیده است.

«دوین» بعنوان اعتراض نسبت به‌خواست هیچکاك» دایر براینکه او باید به‌پائین بنگرد میگوید : **«فکر میکنم که من باید متوجه واقعیت مشاهده‌ی بلانش باشم تا اینکه زحمت نگریستن به‌اسقف‌را به‌خودم بدهم. اسقف بیهوش است و جائی نمیرود. از آنجائیکه من برای واکنش نشان دادن فقط یك لحظه وقت دارم بایستی به بلانش نگاه کنم وببینم که میخواهد چکار کند».**

«هیچکاك» بآرامی یك‌سیگار برگ روشن میکند و توضیح میدهد که این قسمت یك صحنه‌ی مونتاژی خواهد بود و ماجرا به‌تعدادی تصاویر مجزا تقسیم خواهد شد که از واقعه‌ی بیوسته‌ای که در اصل روی میدهد بیشتر است. این یکی‌ازآن لحظاتی‌است‌که درواقع هرچیزی میتوانـد یکباره اتفاق بیافتد ولی روی پرده برای مدتی طولانی‌تر ادامه داشته باشد. گذشته از همه هدف فیلم از بین بردن زمـان ومکان است .

این اختلاف‌نظر بین هنرپیشه وکارگردان در موارد دیگر میتوانست به یك درگیری منجر شود. ولی «هیچکاك» از تأثیری که میخواهد ایجادکند آنچنان مطمئن است و درتوضیح‌دادن علت آن چنان صریح است که «دوین» پس از درك استدلال‌او چاره‌ای غیراز تسلیم‌شدن ندارد. در این قضیه هیچ‌گونه خودپسندی دیده نمیشود و مسئله این نیست که چه‌کسی درست میگوید و چه‌کسی اشتباه میکند. نیازهائی که برآورده میشود مربوط به هنرپیشه یا کارگردان نیست بلکه مربوط به‌خود فیلم‌است. «هیچکاك» بعنوان یك دیکتاتور سخن نمیگوید بلکه بعنوان کسی که بهترازبقیه سینمارا درك میکند حرف میزند. او با اعمال اراده‌اش کارگردانی نمیکند بلکه فقط درس‌میدهد. شاگردان‌او بازیگران، گروه فیلمبرداری ومرا شامل میشوند.

«هیچکاك» بعنوان یك‌معلم هم آگاه‌کننده است وهم مشغول‌کننده . باین‌دلیل اوچند دقیقه بعد کنـار هنرپیشه‌ها می‌نشیند و درحالیکـه همکارانش مشغول تنظیم نور صحنه برای نمای بعدی هستند درباره تئـوری سینما توضیحات بیشتری میدهد.

«باربارا» مثل دختر محصلی کـه درس خود را پس میدهد تکرار میکند **«هدف فیلم از بین بردن زمان ومکان است»** . «هیچکاك» در ادامه آن میگوید **«بله این قدرت فیلم است. و باین دلیل است‌که سینما هنر رو به‌مرگ است. امروزه اکثر فیلم‌ها فقط یك رشته عکس از آدمهائی‌ست که سرگرم صحبت هستند.»**.

درهمان حالی که او حرف میزند دکور فیلم «گیبل ولومبارد» در کنار همان پلاتـو آماده میشود. تجهیزات‌فیلمسازی‌عظیم پلاتوهای دیگـر استودیو یونیورسال اکثراً وقف تهیـه سریال‌های‌تلویزیونی مثل‌کوجاك، کلمبوومرکز پزشکی شده است . بخش‌هـای تبلیغاتی مستقر در پائین جاده بطرزی جنون‌آسا اعلامیه‌هـائی روزانه درباره آخرین رکوردهائی که فیلـم «آواره‌ها» شکسته است صادر میکنند. درمیان این‌کارخانه فیلمسازی بدون چهره ، این‌گاراژ بی‌زرق وبرق کـه تحت ریاست یك جنتلمن متشخص انگلیسی است به یك آبادی دل‌انگیز ومصفا بسیار شباهت دارد.

پلاتو برای‌صحنه‌ای‌که طی‌آن «آدامسون» و «فران» همراه اسقف بیهوش آماده خروج میشوند و به «بلانش» نیـز «سدیم نپتوتال» تزریق کرده‌اند روشن شده است . «دوین» و «بلاك» جلـوی اتومبیل نشسته‌اند و دوربین به‌کار میافتد. در این نما هیچگونه دیالوگ وجود ندارد ولی‌حالت چهره بازیگران نیروئی شریرانه را که ماوراء کلمات است نشان میدهد. «کارن» مکانیسم کنـترل از دور را بدست میگیرد و دکمه را فشار میدهد و در گاراژ را پشت سرش می‌بندد. من طنین این دکمه کنترل از دور را با برخورد سنجها در «مردی‌که زیاد میدانست» یا قفل‌مرکب‌گاوصندوق در «مارنی» روی پرده مجسم میکنم.

این دفعه هم صحنه چند ثانیه بیشتر وقت نمیگیرد. دستیارکارگردان «هواردکازانجیان» داخل میشود تا مقدمات نمای بعدی را فراهم کند. او میگوید **«بسیار خوب، این اتومبیل را ببرید. ماستانگ را بیاورید. بیل و کارن شب بخیر. حالا ما ترتیب نمای بعدی را که ورود بروس است میدهیم».**

«بیل دوین» موقع خارج شدن بشوخی به «بروس‌درن» که بتازگی با پوشش مشخص یك راننده تاکسی : پاپیون، کاپشن قهـوه‌ای و کلاهکی که کلمات «تاکسی مرکزی» روی آن نوشته شده، داخل‌گردیده میگوید **«آخرین دفعه کی بود که یك چنین راننده تاکسی را درفیلمی از جیمز کاگنی دیدی؟».**

«هیچکاك» به «درن» میگوید: **«بسیار خوب حالا . جلو . جلو . » .**

طی این صحنه او بایـد به‌گاراژ متروك و قفل شده «آدامسون» وارد شود ، ماستانگ سفید «بلانش» را که گوشه‌ای پارك شده ببیند و دنبال او بگردد. **«خب، اینجا بایست، خم شو و به داخل و به سمت سوئیچ نگاه‌کن . حالا سر وشانه‌ها، چیزیست که میخواهیم ببینیم».**

«هیچکاك» این‌را به «لئوتارد جی‌ساوث» مدیر فیلمبرداری میگوید . «ساوث» سال‌هـا بعنوان فیلمبردار برای هیچکاك کار کرده است، بنابراین برای‌تعیین‌موقعیتهای‌دوربین‌فقط‌کافیست که یك‌تبادل‌نظرمختصر صورت‌گیرد. نمای‌بعدی که «هیچکاك» در برنامه‌اش دارد یك‌کلوزآپ ازکلیدهائی‌است‌که درسوئیچ اتومبیل «بلانش» جای دارد، ولی چون این یك نمای اینسرت است و نیازی به‌حضور او یا «درن» در میان نیست تصمیم گرفته میشود که آنرا به پایان روز موکول کنند.

«هیچکاك» مثل پدری کـه با ملایمت به بچه‌ای کمك میکند تا راه برود هنرپیشه را هدایت میکند ومیگوید **«حالابروس، تو بادیدن کلیدها در سوئیچ واکنش نشان میدهی ، این عجیب است که او کلیدها را باین صورت جا بگذارد. حالا تو برمیگردی و بطرف در گاراژ میروی. شاید باز شود. خم شو وسعی‌کن بازش کنی. ادامه بده، بکش. نه باز نمیشود بسیارخوب تو دست از تلاش برمیداری».**

هنگامیکه دوربین حرکت میکند تا برای نمای‌بعدی زاویه‌ی‌جدیدی بگیرد من از«بروس درن» (کـه اولین نقش او برای «هیچکاك» نقش دریانورد کشته شده در «مارنی» بـود) میپرسم که آیا او هم همان نوع درگیری‌ها را که مزاحم بازیگرانی مثل «مونتگمری کلیف» و«پل‌نیومن» شده‌بود با کارگردان داشته‌است؟. او دراین باره حرفهای زیادی برای‌گفتن دارد: **«خب آدم باید بداند که نمیتواند اشتباهاتش را به‌حساب کسی مثل آقای «هیچکاك» بگذارد . ولی شخص میپذیرد که او اشتباهات خود را به‌حساب طرف مقابل بگذارد زیرا او یك استاد است و مـا میکوشیم که استاد شویم و کسی نمیتواند با او در جدال‌های سمانتیك درگیر شود . روی این اصل او چیزی را که میخواهد از بازیگر میطلبد ــ مثلاً اینجا راه برو، این کار را بکن. من‌برای انجام این‌کار روشی‌دارم. میدانید، من نمیخواهم در مورد اینکه چگونه این‌کار را انجام میدهم وارد بحث شوم. او از این‌موضوع بشدت‌کسل‌میشود. او فقط میخواهد که فلان‌کار انجام‌گیرد وکاری به این ندارد‌که چگونه انجام میگیرد.**

در حقیقت وقتی که هنرپیشه حس میکند «خب ، او مـرا درك نمیکند» یا «او با من بد رفتاری میکند» اختلاف وجدائی بزرگ بین هنرپیشه‌ها و کارگردان‌ها بروز میکند . این چیزهـا تماماً مزخرف است . او با هیچکس بد رفتاری نمیکند. او همانقدر یك کارگردان انعطاف‌پذیر است که کارگردان‌های دیگری‌که تاکنون با آنها کارکرده‌ام هستند. ساختمان‌فیلم او طوری طرح‌ریزی شده است که شخص تا زمانی‌که درون طرح او جای دارد میتواند سعی کند که موفق به‌انجام کارها شود. بنابراین یکی از جنبه‌هـای بسیار دلنشین همکاری با آقای «هیچکاك»، گذشته از تجربـه‌ی فوق‌العاده‌ی

کارکردن با یك چنین آدم خوب و یك چنین شخص سرگرم‌کننده‌ای، این است که هنرپیشه فقط به‌فکر بازی‌کردن خودش است و دغدغه‌ی دیگری ندارد . بقیه چیزها روبراه هستند . تکنیسین‌هـای او بهترین هستند . همکارانش بهترین هستند. افرادی که اورا احاطه کرده‌اند بهترین هستند. واو بهترین است.».

من از «بروس» میپرسم که تا چه حد قادرست بداهه‌پردازی کند یا سهمی در صحنه داشته باشد. «باربارا و من صحنه‌ای طولانی در یك اتومبیل داریم که در سرازیری افتاده است و کنترل آن ممکن نیست ، درحالیکه من سعی در هدایت اتومبیل دارم او از فرط وحشت از سروکول من بالا میرود . این صحنه بصورت یك کمدی نوشته نشده ولی یك سکانس بسیار بسیار با مزه است. ما در مورد چیزهائی شبیه این ازآزادی عمل‌فراوانی برخورداریم. همینکه آدم بداند قواعد چیست و حیطه‌ی فعالیت او کدامست تمام‌آزادی‌موجود دردنیا بدست میآید. این موضوع بعضی وقتها برای باربارا سخت بود. اوهم مثل هرکس‌دیگری‌که درحال تطبیق دادن خودش است دچار دردسر بود ولی از عهده‌اش برمیآمد. او کار خیلی خوبی ارائه داده است.

آدم باید دقیق باشد، او همه‌چیز را بدقت می‌بیـند. او از لحاظ ذهنی بسیار دقیق است و حرکات فیلمش را میشناسد. او دقیقاً میداند که ازاین فیلم چه میخواهد و فیلم چه چیزی‌را میخواهد عنوان کند . اگر به صحبت‌های او گوش بدهید فکر میکنید «پناه برخدا ، چقدر سازمان یافته است، چگونه میتواند خوب ازآب دربیاید ؟ چون مـا عادت کرده‌ایم به سخنان کارگردانان دیگری گوش دهیم که میگویند «خب، دراین مورد چه فکرمیکنید؟» و «چطور میتوان . . . » .

او دقیقاً میداند که خواهان گفتن چه چیزی‌است. فیلم‌او کلاف سردرگمی‌از ایده‌های بهم پیوسته است که هرکدام به‌نقل یك داستان عـالی منتهی میشود . او عادی‌ترین شکل یك داستان عادی را میگیرد وآنرا به‌اثری پردلهره مبدل میسازد . گاهی اوقات همـه کمی ملول میشوند و میگویند ، امـروز جریان به‌کندی پیش میرود . . . خب این فقط باین علت کند بنظر میرسد که شما یك نمای عمومی عظیم در اتاق‌گزارش روزنامه واشنگتن استار با «رابرت ردفورد» و « داستین هافمن » و هشتادوپنـج خبرنگار و مهیج‌ترین پروژه سال‌هـای اخیر نمی‌بینید[1] . چیـزی که مقابل چشمان شماست استادی است که مشغول کارست، یك نابغه . . . و او واقعاً یك نابغه است!».

«بروس» برای آن روز کار دیگـری ندارد و خود «هیچکاك» هم آماده میشود که به خانه‌اش برود. ولی یك‌کار دیگر نیز هست که باید انجام‌گیرد ــ نمای‌اینسرت ازکلیدهائی که در سوئیچ هستند و قبلاً موکول به‌بعد شده بود . آقای «هیچکاك» هنگام خروج میگوید: «خب لنی میخواهم که پرده را با آن کلیدها پرکنی». این نما خسته‌کننده و نامربوط بنظر میرسد ولی این نیز یك اتصال دیگر در مسیر پیچ درپیچ ایده‌هاست.

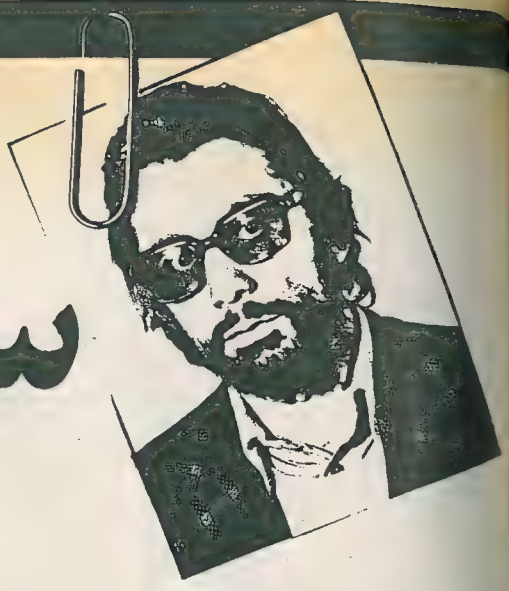
روز به‌همان آرامی وجدیتی‌که شروع‌شده بود به‌پایان میرسد . یك روز دیگر کار برای

۱ ــ اشاره به فیلم «تمام مردان رئیس جمهور» که داستان آن درباره ماجرای واترگیت است.

اکیپ‌فیلمبرداری. یك‌روز در پلاتوی هیچ‌ک
بودن بطرزی محسوس دقت و وضوحی را ک
مختص سبك سینمائی اوست منتقل میسازد.
محتوای‌انفعالی، حس‌وحشت وناآرامی بهیچ‌وج
مشاهده نمیشود.

دلهره وهیجان تا چند ماه دیگر احسا
نخواهد شد، تا وقتی که تکه‌های فیلم بهم وص
شوند و در یك سالن نمایش روی پرده منعک
شوند. در آن‌موقع است که هسته حقیقی معنائ
که پشت روش خشك هیچکاك جای دارد نمای
میشود. همانطور که او قبلاً بارها گفته است
درواقع این‌هنرپیشه‌هانیستندکه‌آقای«هیچکاك
رهبری میکند بلکه تماشاگران هستند.

نقل از : فیلم‌کامنت



سینمای آزاد

درکنار سینمای حرفه‌ای ایران ، فعالیتی جنبی درکادری بسیار محدودتر و با امکاناتی ابتدائی جریان دارد که ــ شاید ــ تاکنون کمتر شناخته شده‌باشد وجز محافل هنری ودانشگاهی اکثر تماشاگران ما بطور وسیع از کارهائی‌که در زمینه سینمای آماتوری انجام شده است ، آگاهی نداشته باشند . ما دراین مطلب سعی کرده‌ایم تا حد امکان شناسائی‌هائی در جهت معرفی بخشی از سینمای آماتور ایران را که با نام «سینمای آزاد» فعالیت دارد، در اختیار شما بگذاریم.

برای نقطه شروع سینمای آماتوری درهر جامعه‌ای بطور دقیق نمی‌توان تاریخ معینی را تعیین نمود، چونکه این‌گونه فعالیت‌ها نه فقط در سینما بلکه در هرزمینه هنـری دیگری ــ چون بطور شخصی و خصوصی انجام میشود ، لذا نخستین گامهای واقعی آن شناخته نمیشوند. بنابراین بجای هرگونه کنجکاوی ازاین نظرکه بهرحال نتیجه مشکوکی ببار خواهد آورد، از سال ۱۳۴۸ (۲۵۲۸ شاهنشاهی) می‌گوئیم که نمودهائی ازشکوفائی سینمای‌آماتوری در ایران متجلی گشت.

سال ۴۸ (۲۵۲۸) درواقع نقطه شروع تازه‌ای برای سینمای حرفه‌ای ایران هم بود ــ سالی‌که با نفوذ جوانان علاقمند و مشتاق موج نوئی درسینمای‌ایران بحرکت درآمد و راه‌های تازه‌ای درآن گشوده شد.

علاقمندی به سینما در جامعه ما ریشه‌ای عمیق‌دارد ــ اماهمیشه انحصارطلبی‌های صاحبان سینمای حرفه‌ای مانع از آن بود که جوانـان بتوانند از سدّهای آن بگذرند و همین‌امر شاید یکی‌ازانگیزه‌های اصلی گرایش‌جوانان علاقمند به‌سینمای آماتوری هشت وسوپرهشت گردید ــ مخصوصاً اینکه امکانات تهیه وکار با آن بسیار سهل وآسان بود.

ازسوی‌دیگر دانشجویان وفارغ‌التحصیلان مدرسه عالی‌تلویزیون وسینما وداشکده هنرهای دراماتیک چه از روی علاقه و یا جهت تکمیل پایان‌نامه تحصیلی خود عملاً با تهیه فیلم‌هـای کوتاه‌مدت سینما را بطور آزاد تجربه میکردند.

کارهائی که در این جهات انجام میشد درواقع پایه‌های سینمای نو آماتوری ایران را پی‌می‌نهاد و«بهنام جعفری»، «فریدون‌شیبانی»، «فیروزگوهری»، «کورش‌افشارپناه»، «شهریار پارسی‌پور» و«ناظم‌زاده» ازجمله نامهائی بودند که پای این‌سینما را امضاء میکردند.

تا اواسط سال (۲۵۲۸) سینمای آماتوری ما با اینکه موجودیت کاملی داشت امـا هنوز شناخته نشده بود چون محلی برای عرضه خود نداشت، فیلم‌ها بطورخیلی‌خصوصی فقط درمنازل صاحبان‌آن به‌نمایش درمیآمد. دربین آغازگران «بصیرنصیبی» و «ابراهیم وحیدزاده» که خود ازجمله صاحبان سینمای‌آماتوری هستند، بیش‌از دیگران ضرورت داشتن سالنی را جهت عرضه کارهای‌خود حس‌میکردند وبه‌تکاپو برمی‌خیزند وسرانجام سالن‌کودکستان کاخ کودک را بدست می‌آورند و با نمایش ۶ فیلم کار خود را آغاز میکنند.

سالن‌نمایش درواقع فقط محلی‌برای عرضه کارهای انجام شده نبود بلکه عامل مؤثری بود برای‌تجمع واتحادکسانی‌که‌بطورمجرد وانفرادی کار میکردند.

«بصیرنصیبی»سرپرست سینمای‌آزاد ایران که با تلاش پیگیر او ارزشهای تلاش‌سینماگران آماتور محلی برای نمود پیدا کرده بود، درباره شب اول نمایش میگوید:

«گرفتن یك سالن حتی درکودکستان هم برای مـا قدمی سازنده و موفقیت‌آمیز بود . درآن شب مرحوم «فریدون رهنما» هم دربین‌ما بود و هم او بود که به ما شهامت میداد وما را به ادامه دادن این راه تشویق میکرد و میگفت شما می‌توانید عامل مؤثری در سینمای ایران باشید، آن زمان منهم بطور آماتوری در کار فیلمسازی بودم و روی سینمای۱۶ کار میکردم که متأسفانه بعلت مشکلات مالی نتوانستم آنرا به‌انجام برسانم. البته مشکلات‌مالی فقط یك‌طرف این‌قضیه بود و درطرف دیگر تلاش برای تشکل و جمع‌آوری کارهای بچه‌هـا و گرفتن سالن نمایش و هم‌آهنگ‌نمودن فعالیتها دیگر فرصتی برای فیلمسازی باقی نمیگذاشت».

جلسات بعدی « سینمای آزاد » در سالن هنرهای دراماتیك برگزارشد و بدین‌ترتیب این سینما سازمان گرفت و صاحبان آن با انرژی بیشتری کار خود را دنبال کردند . «نصیبی» ازآن سالها چنین یاد می‌کند:

«ما دو سال بدون خستگی و با پشتکار و بطور جمعی و همه‌جانبه کار کردیم، سالهای پرباری بود و سالهائی کـه توانستیم حدود امکاناتمان را بشناسیم و بدانیم که با سینمای هشت تا چه حد می‌توانیم جلو برویم . تمـام کسانی‌که با ما بودند، واقعاً عاشق سینما بودند و کارهای درخشانی در زمینه سینمای هشت ارائه نمودند . من برای‌اینکه این انرژی‌ها هدر

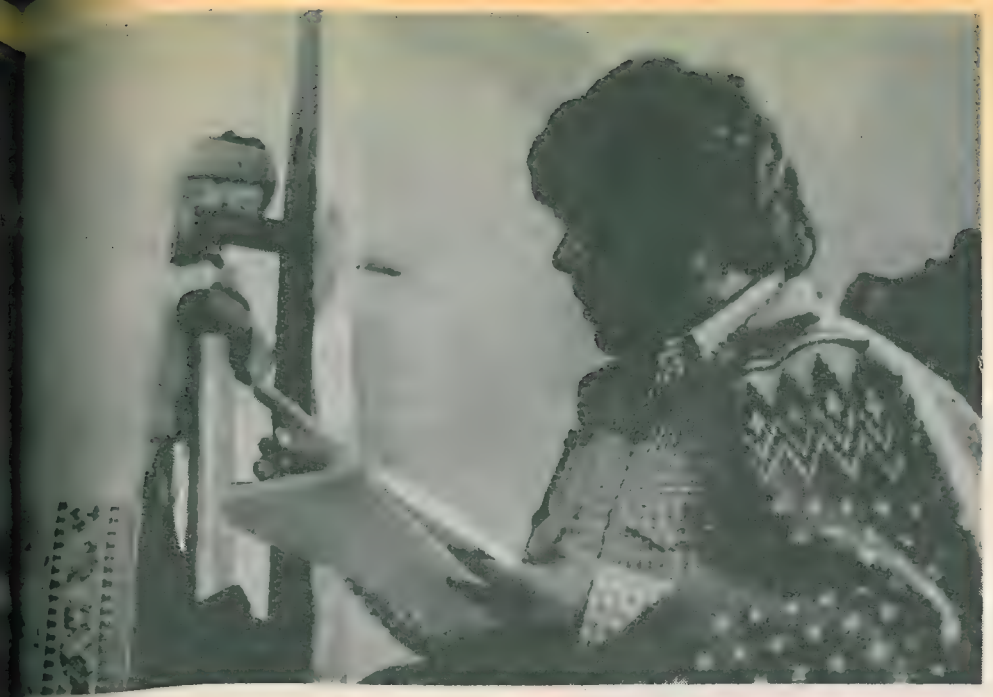
نرود سعی کردم از تمام کسانی که می‌شناختم کمک‌های مالی بخواهم. در اینجا باز باید از مرحوم «رهنما» یاد کنم که افکار وتشویق‌های او عامل مؤثری بود برای ماندن و استقامت ما و ادامه این‌راه . . . » .

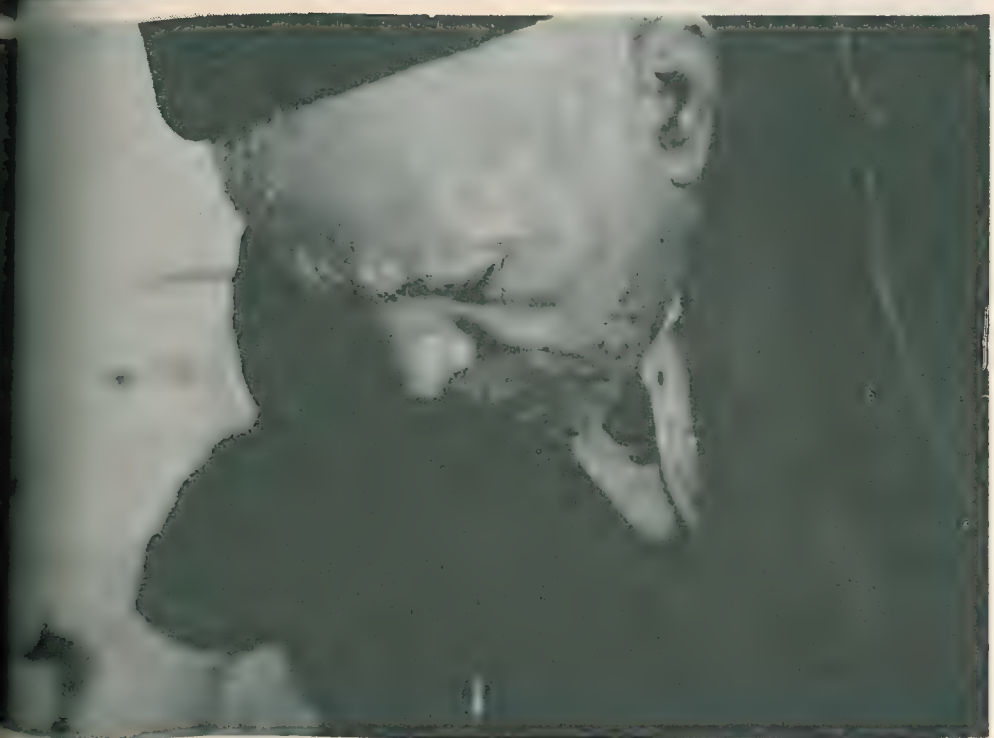
سینمای‌آزاد درآغاز دومین سال فعالیتش، نخستین جشنواره فیلم‌هـای هشت میلیمتری را تدارك می‌بیند و درطی سه‌شب سی‌فیلم درکارگاه نمایش عرضه می‌نماید. این دوره جشنواره داور وجایزه‌ای‌نداشت فقط مروری‌بود برکارهائی‌که انجام شده بود ــ کارهائی‌کـه فقط صمیمیت فوق‌العاده خود را به‌سینما شهادت میدادنـد و تماشاگران‌آن چون خود ازجوانان مشتاق سینما بودند به راحتی آن را حس می‌کردند. دربهمن ماه سال ۱۳۴۹ (۲۵۲۹) سینمای آزاد به‌دعوت انجمن‌فیلم دانشگاه‌پهلوی شیراز دومین‌جشنواره خودرا به شیراز برد. در آذرماه (۲۵۳۰) سالن آمفی تئاتر دانشگاه آریامهر در اختیار سینمای آزاد قرار گرفت تا سومین جشنواره خود را برگزار نماید.

سومین جشنواره درواقع اولین جشنواره رسمی سینمای آزاد محسوب میشود چون هیئتی به عنوان داور در کنار تماشاگـران به بررسی و بازبینی فیلم‌ها می‌نشینند و سرانجام فیلم‌های «انعکاس» کیانوش عیـاری و «موج» حسن بنی‌هاشمی برگزیده وبرنده لوح‌های زرین و سیمین جشنواره میشوند. سال۲۵۳۰ سال‌موفقیت و تولد دوباره «سینمای‌آزاد» هم می‌تواند باشد چون دراین‌سال مورد حمایت سازمان تلویزیون ملی‌ایران قرار میگیرد.

«بصیر نصیبی» در این مورد میگوید : **«همکاری تلویزیون ملی‌ایران با«سینمای‌آزاد» بدون قید وشرط بود و هست. گروه ما وابسته بجائی نیست وفقط بطورآماتوری درزمینه سینما فعالیت دارد وچون به عنوان یك عامل گسترش فرهنگ وهنر شناخته شده است، لذا تلویزیون ملی ایران آنرا مورد حمایت خود قرار داده است.» .**

با پشتیبانی تلویزیون ملی ایران گـروه کوچکی که کار خودرا با جمعی حدود پانزده نفر وبا دو دوربین ۸میلیمتری ویك پروژکتور شروع کرده بود برای ماندن وتوسعه کار خود نیروی تازه‌ای یافت و امکانات تکنیکی بیشتری بدست آورد ــ بطوریکه هم‌اکنون در بیشتـر شهرستانهای ایران نمایندگی دارد و جوانـان علاقمندشهرستانی ازامکانات‌آن استفاده می‌کنند. جدا از وسایل تکنیکی فراوانی که در اختیار دارد یك برنامه تلویزیونی نیـز برای انعکاس فعالیتهایش اختصاص یافته است و برای نمایش فیلم‌های آماتوری و سایر فیلم‌هـای با ارزش سینمائی سینمای آزاد موفق به‌اجاره یك سالن





بالا : «وشاید همین، دیاری خسته» کار محمدغلام حسین‌آبادی
پائین : «دیوارهای مشترك» ساخته‌ی «رضا مهینی»

سینما هم شده است وبطورهفتگی جلسات نمایش فیلم دارد. «نصیبی» میگوید:

«درواقع قصد ما از این برنامه عرضه و نمایش کارهائی بود که در چهارچوب سینمای آماتوری انجام میشد اما دیدیم که اعضای ما وکسانی که در سینمای آزاد کار می‌کنند از هرچه بیشتر فراگرفتن بی‌نیاز نیستند و باید کارهای خوب سینمائی را هم ببینند چون برای ما تجربه دیدن همپایه تجربه کار کردن ارزش دارد.

ما از اجاره این‌سالن سینما و فروش‌بلیط بهیچوجه قصد انتفاعی نداریم و بهتر گفته باشیم نمی‌توانیم داشته باشیم ــ چون اگر چنین بود ما باید دائم در فکر تماشاچی و پرکردن سالن می‌بودیم تا احیاناً بتوانیم از عهده‌ی اجاره آن برآئیم ــ بنابراین نمی‌توانستیم آنچه را که می‌خواهیم و یا آنچه را که لازم بود، نمایش دهیم، به‌روی پرده بیاوریم.

ما ازطریق برنامه هفتگی کلوب و برنامه تلویزیونی توانستیم راههائی برای اجرای هدف‌هایمان پیدا کنیم. درحال حاضر مردم تا حدودی با سینمای آماتوری ایران آشنا شده‌اند. جوانانی که ابتدا با ما کار میکردند، بیشتر آنها هم‌اکنون به‌سینمای حرفه‌ای راه پیدا کرده‌اند ــ البته هنوز زود است که بتوانیم درباره کارهای آنها قضاوت کنیم».

«نصیبی» درباره‌اینکه برای‌اشاعه سینمای آماتوری تا چه حد به‌ترتیب تماشاگر اعتقاد دارد، می‌گوید:

«یك سینماگر آماتورهم دوست دارد که کارش درمقیاس وسیع‌تر به‌نمایش درآید و عدهٔ زیادتری آنرا ببینند، اما هیچوقت برای این منظور سازش نمی‌کند یا بهتربگویم نباید سازش کند. ما درحالیکه به‌تربیت‌تماشاگر اعتقاد داریم، اما در حال حاضر برنامه‌ای برای این‌کار نداریم چون فعلاً وظیفه ما ساختن است وکار نمایش‌را باید دیگران بعهده بگیرند. هم‌اکنون با اینکه جلسات نمایش ما هفتگی است بااینحال مقدار زیادی از انرژی ووقت ما را میگیرد اما باید توجه داشته باشید که ما نمی‌توانیم در مقابل سینمای حرفه‌ای استقامت کنیم ونه‌ما بلکه درهیچ نقطه دنیا سینمای‌آماتوری نمیتواند چنین ادعائی داشته باشد».

* * *

و باز به‌گذشته برمیگردیم. در مهرماه ۲۵۳۱ سینمای آزاد چهارمین جشنواره خود را در آمفی تئاتر دانشگاه آریامهر برپا می‌نماید، هوشنگ کاوسی، هوشنگ طاهری، پرویز کیمیاوی، فریدون رهنما، آربی آوانسیان و بیژن صفاری داوری آنرا می‌پذیرند و به‌این

بالا: «عزای آئینه» ساخته «زاون قوکاسیان»
پائین: «لوئینه» ساخته «محبت‌الله رشنو»

نتیجه میرسند که فیلم‌های «هجرت» حسن بنی‌هاشمی و «ارتفاع متروك» بهنام جعفری و «لاشه‌ای در مد» درویش حیاتی ، استحقاق دریافت پیکره‌های زرین و سیمین و برنزی جشنواره را دارند.

پنجمین جشنواره سینمای آزاد در مهرماه سال ۵۲ برگزار میشود و هیئت داوری آن «آربی‌آوانسیان، حسین رجائیان، خسروسینائی، هوشنگ طاهری، داریوش مهرجوئی و هوشنگ کاوسی» فیلمهای «آنسوی آتش» کیانوش عیاری و «نهنگ» حسن بنی‌هاشمی و «خانه ابری» ابراهیم حقیقی و «درفلق» زاون قوکاسیان را برمی‌گزینند.

با تلاش همه جانبه‌ی سینمای آزاد ، کارهای جوانانی‌که بطورآماتوری فیلم میسازند در محافل فرهنگی و هنری شناخته میشود و مطبوعات ضمن تأیید آن به بررسی وتحلیل این نوع آثار می‌پردازند ــ وکار به‌آنجا می‌کشدکه حتی سینمای حرفه‌ای هم به‌استقبال آن می‌شتابد و با دعوت به جشنواره خود بنام «سپاس» آن‌را مورد تأیید وتشویق قرارمیدهد. درگزارش اخیر فعالیت‌های سینمای‌آزاد می‌خوانیم :

در سال ۲۵۳۳ سینمای آزاد آئین‌نامه‌اش را تنظیم کرد و ازطرف شورای عالی فرهنگ وهنر به‌نام «انجمن‌سینمای‌آزاد» به‌ثبت رسید ... همزمان با دومین جشنواره جهانی فیلم تهران ، سینمای‌آزاد برنامه‌ای جنبی باهمکاری «پرویز کیمیاوی » جهت معرفی سینمای آزاد برای منتقدان خارجی ترتیب داد و بعد از برگزاری این برنامه «ژان لوئی بوری» در مجله «نوول آبزرواتور» درباره‌فعالیت سینمای‌آزاد باستایش یاد کرد. هم‌چنین «میشل سرونی» منتقد مجله «پاییزاسرا» در مقاله‌ای «سینمای آزاد» را معرفی‌کرد وستود.

بعداز برگزاری هفتمین جشنواره سینمای آزاد که نخستین جشنواره‌ای بود که کشورهای دیگر نیز درآن شرکت داشتند ، خبرهای این جشنواره در نشریات سینمای بلژیك انعکاس داشت که سردبیر سینمای بلژیك در مطلبی با عنوان «سوپرهشت در ایران» بعنوان یك‌جنبش نمونه ازسینمای آماتور ایران یادکرد.

«بصیرنصیبی» در مقابل این ادعا که با فراهم‌آمدن رفاه بنظر می‌آید کیفیت کار این سینما نسبت به‌گذشته در یك سیر نزولی قرار گرفته است، میگوید : **«درواقع باید بگویم که سطح توقع ما و تماشاگران از بچه‌ها بالا رفته است. چون این‌سینما مدام درمعرض گفت‌وشنود ونوعی تبلیغات بوده بناچار سطح انتظار مردم از آن بالا میرود بهرحال ما درحال بررسی‌هستیم چون خود ما هم حس‌می‌کنیم‌که متوقف شده‌ایم درحالیکه باید مرحله به مرحله پیش برویم طی همین بررسی‌ها نحوه‌ی کمك‌هارا عوض کرده‌ایم سعی می‌کنیم که بیشتر کنترل کنیم ــ مخصوصاً درمصرف فیلم خام. برای آغازگران کلاس‌های آموزشی درست کرده‌ایم و بطور مداوم برنامه تدریس داریم در سمینارهای سه ماهه ما مسئولین‌شهرستانها توضیح میخواهیم وآنها باید جوابگو باشند. اخیراً نیز سه شهرستان کرج بندرعباس و تبریز را که بطور دلخواه کار نمیکردند ، از کمك‌های سینمای آزاد محروم کردیم.»**.

«نصیبی» سپس درباره نحوه‌ی استفاده کمك‌های «سینمای‌آزاد» چنین می‌گوید:

«معمولاً کسی که‌برای‌همکاری بما مراجعه می‌کند از دوحال خارج نیست یا قبلاً کارکرده و تجربه دارد که ما کارش را می‌بینیم و اگر دیدیم‌آمادگی‌دارد باو اعتماد وهمکاری می‌کنیم درغیراینصورت به‌شرط علاقمندی باید کلاسهای آموزشی ما را ببیند.»

ــ از «نصیبی» درباره کیفیت فیلم‌ها پرسیدیم که چرا در میان آنها کمتر به‌آثار طنزآلود و یا مستند برمیخوریم.

«درمورد فیلم‌های طنزآلود ما هم با شما هم‌عقیده‌ایم و بسیار مشتاقیم که این‌گونه آثار را بیشتر ببینیم، منتها مثل اینکه بچه‌هائی که فعلاً کارمی‌کنند کمترچنین‌روحیه‌ای دارند ــ اما درباره فیلم‌های مستند باید بگویم که فعلاً هشتاد درصد ازکارهای بچه‌ها زمینه مستند یا نیمه مستند دارد گرایش از این‌نظر خیلی زیاد است. فستیوالی هم «خرم‌آباد» برگزار خواهد کردکه فقط به‌فیلم‌های مستند اختصاص‌دارد.»

ــ فکر نمی‌کنید که نوعی تظاهرات روشنفکرانه در سینمای آماتوری ما دیده میشود که ممکن است آنرا از مسیر واقعی خود خارج سازد ؟

بصیر نصیبی : **«ما دائماً درمقابل این‌اتهام قرار می‌گیریم اما با قاطعیت می‌توانم بگویم‌که این نوع فیلم‌ها در سینمای آزاد خیلی بندرت دیده میشود شاید در جشنواره سال قبل فقط یك فیلم از این نوع داشتیم و آنهم بنظر من «غریبه» سجادی‌بود. باتوجه‌به‌اینکه نوع‌کارهای بچه‌ها کیفیتی متفاوت دارد ــ ما نمی‌توانیم بخاطر لحن خاصی جلوی کارکسی‌را بگیریم ــ اما همیشه بچه‌ها را به‌ساده‌گوئی تشویق می‌کنیم که‌کمترسراغ بیان سمبلیك وتمثیلی بروند.»**

«سینمای‌آزاد» درحال‌حاضربرای هشتمین جشنواره ــ درمهرماه‌آماده میشود وگفته میشود که ده‌کشور درآن شرکت‌خواهندداشت ودرنظر هست فیلم‌های برگزیده این جشنواره وسیله سینمای آزاد خریداری شود. سمینار جشنواره سینمای‌آزادکه درسال‌گذشته جنبه داخلی‌داشت، هم‌چنین امسال درنظر است که سمینار به‌مسایل سینمای آماتور دردنیا تخصیص داده شود.

بالا ووسط : «اوبوئی» ساخته: سیدبهاءالدین طاهری
پائین : «ارتفاع متروك» ساخته : بهنام جعفری

زنان فیلمساز

WOMEN DIRECTORS

گردآورنده ومفسر: ریچارد هنشا *

نقل از : فیلم کامنت

وقتی کل تعداد فیلم‌هائی راکه توسط کارگردانان زن ساخته شد درنظرمیگیریم کوشش برای کشف مضامین کلی ومشترك درکار آنها امری بیهوده مینماید. اینگونه تفسیر وتجزیه وتحلیل ، تنها این نتیجه را داردکه خصوصیات فردی کارگردانان زن را درك نشده باقی میگذارد . آیا ممکن است کسی بخواهد ویژگی‌های مشترك کارگردانان مرد را کشف کند ؟ «راینیگر» ، «دولاك»، «ریفنشتال»، «درن»، «واردا»و«چینتیلووا» علی‌رغم طرزفکر منتقدان ومورخان مرد ، شناخته شده ودرتاریخ سینما مکان شایسته‌ای به دست آورده‌اند . اما این گفته درمورد خیلی اززنان فیلمسازصدق نمیکند. تصویر زن درسینما – جلوی دوربین وپشت آن – موضوعی است که اخیراً مورد بررسی ومطالعات زیادی قرارگرفته است . اظهارنظرها وفیلم‌نامه‌هائی که اینجا آورده میشود نباید بعنوان یك ابراز عقیده سیاسی در خصوص جنبش آزادی زنان تلقی گردد ، گواینکه اشتراك منافع دربرخی اززمینه‌ها آشکار است . حقیقت اینست که جنبش آزادی زنان علاقه وتحقیقات زیادی را درباره نقش زنان درفعالیت‌های هنری براه انداخته است واین تاریخچه مقدماتی – باآنکه سودمندی آن ضرورتاً موقتی است – با توجه به همین هدف تنظیم گردیده است .

آلیس گی فقط اولین زن فیلمسازنبود . درحقیقت از درتکامل تصاویر متحرك بعنوان یك هنر وگسترش امکانات فنی آن نقش یك پیشگام تراز اول را داشت . «لئون گومون» که فیلم‌های کوتاهی براساس حوادث حقیقی مشابه آثار «لومیر» میساخت کار ساختن اولین فیلم‌های داستانی این کمپانی را به «گی» واگذارکرد ومشکلاتی که «گی» درانجام این وظیفه با آنها روبرو شد بی‌شباهت به مشکلات «ژرژ ملی‌یس» که تا پیش از سال ۱۹۰۰ مسیری مشابه «گی» داشت ، نبود . درآن زمان استودیوئی برای فیلمبرداری صحنه‌های ازپیش طرح‌ریزی شده وجود نداشت . احتمال اینکه این نوع فیلم‌های تجربی با استقبال تماشاگران روبرو شود ، قابل پیش‌بینی نبود وموضوعاتی که ازنظر تصویری قابل‌اجراباشد منحصربود به موضوعات‌تئاتری‌وبرنامه‌های سرگرم‌کننده‌ای نظیر برنامه‌های جادوی «ملی‌یس» و گذشته ازاینها چه چیزدیگری برای نشان‌دادن‌ویژگی‌های یك هنر جدید به تماشاگران متعصب وجود داشت ؟ در فرانسه صحنه‌هـای از پیش طرح شده‌ی «گی» ، «ملی‌یس» و «فردیناند زکا» ازکمپانی «پاته» ازاولین کوشش‌هائی بودکه درجهت آفرینش سینمای داستانی بعمل آمد. بنابراین اهمیت‌کار «گی» دراین زمینه نباید درگزارش‌های تاریخی نادیده‌گرفته شود یا موقعیت «ملی‌یس» بعنوان یك پیشگام مبتکرتر، نقش «گی» را درپیشبرد سینمای داستانی تحت‌الشعاع قرار دهد.

«گی» طی دوره ده ساله پیش ازمهاجرتش به آمریکا درسال ۱۹۰۷ ، درزمینه‌های بسیار متنوعی کار کرد : فیلم‌های تخیلی با استفاده ازحقه‌های سینمائی ، سبك، اسطوره‌ها وافسانه‌های قدیمی، داستانهای مذهبی وافسانه‌هـای سوررئالیستی[1]. دراین دوره او اغلب فیلم‌های داستانی‌گومون راکارگردانی‌کرد . درآمریکا او وهمسرش «هربرت بلاچ» یك‌کمپانی فیلمبرداری به نام سولاکس (Solax) تأسیس‌کردند. ازشواهدموجود چنین برمیآیدکه طی سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۵ «گی» همه فیلم‌های«سولاکس» راکارگردانی‌کرد . موضوعات فیلم‌های آمریکائی او با دقت و با توجه به موفقیت‌شان دربازار انتخاب می‌شدند و او بخاطر موفقیتش دراین زمینه شهرت قابل توجهی بعنوان یك مدیر تهیه فیلم بدست آورد .

درهالیوود طی دهه دوم وسوم قرن موجی از کارگردانان زن پیدا شدند ، حال آنکه در دهه‌های بعد ، تعدادشان به‌کمتر ازنیم دوجین‌کاهش یافت . قابل توجه است‌که طی سالهای ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۷ بیست وشش‌کارگردان زن درهالیوودکار میکردند. ازیکطرف این پدیده‌گواهی‌است بردرایت اقتصادی وهنری اربابان هـالیوود (ازجمله «کارل لامل» از «یونیورسال» و «آدولف زوکر» از «پارامونت») طی سالهائی‌که هنوز غرور دیوانسالاری گروهی و محافظه‌کاری‌های صنعتی روحیه نوجوئی را نابود نساخته بود . کارگردانان زن به نشانه روحیه ، ظاهراً آزاداندیش برای کـار در زمینه‌هائی‌که تصور میرفت درتخصص زنها باشد مسائل خانوادگی ، مثلث‌های عشقی رومانتیك و فیلم‌هـای پرسوزوگداز استخدام میشدند. اما بعدهاکه رقابت‌برای کسب مقام درکمپانی‌های هالیوود شدیدتر وسخت‌تر

---

* «ریچارد هنشا» مدتها درکالج‌آنتیوك تاریخ سینما تدریس میکرده ، درخارج ازآمریکا مطالعات زیادی درباره سینما انجام داده ویك مرجع مطلع در زمینه‌کتب ونشریات سینمائی است .

۱ ــ باید توجه بدهیم‌که فهرست فیلم‌های او در فیلموگرافی‌اش ، محدود ومربوط به دوره پیش ازسال ۱۹۰۷ والزاماً ناقص است .

شد ، مدیـران تولیدکمتر حاضر میشدند پروژه‌های پرهزینه را بدست‌کارگردانان زن بسپارند وبدین‌ترتیب بودکه زن‌ها با ورود سینما به دوره ناطق‌توانستند فقط دررشته‌هائی مانند پیوند فیلم یا فیلمنامه‌نویسی به‌کار درسینما ادامه دهند وتنها یك‌کارگردان زن «دوروتی آرزنر» بودکه توانست دهه بیست را بـدون تغییر پشت سر بگذارد .

چند تائی‌ازاین‌گروه اولیه‌کارگردانان زن ، افراد قابل توجهی هستند. ازجمله «لوئیس وبر» که‌کارش را بعنوان هنرپیشه آثارکمدی ونویسنده شروع‌کرد وخیلی بیشتر ازسایرکارگردانان زن فیلم ساخت . «وبر» از چنان موقعیت ممتازی برخوردار بودکه توانست در ۱۹۱۶ یك استودیو ازکمپانی یونیورسال اجاره‌کند و ده‌ها فیلمنامه‌نویس وتکنیسین به‌استخدام بگیرد . بدین ترتیب او می‌توانست بطورمنظم براساس فیلمنامه‌هایش فیلم تهیه وکارگردانی‌کند . ازبهترین‌کارهای «وبر» پنج فیلم درباره جلوگیری ازبارداری است با عناوینی مثل «بیشتر زن‌ها» ، «ریاکاران» ، «فرزندانم کجا هستند ؟» ، «همیشه چون تو و من» و «مردها چه میخواهند ؟» . ضمناً «وبر» کسی بودکـه «میلدرد هریس» (همسر سابق چاپلین) و «کلرویند سور» را به شهرت رساند. آخرین فیلم او «گرمای سفید» از گروه فیلم‌های «خیابان اصلی» است‌که درسالهای نخستین دهه سی توسط برخی‌ازفیلمسازان مستقل ساخته میشد وتوزیع‌کنندگان عمده ازپخش‌آنها بعنوان‌فیلمهای تجارتی خودداری میکردند . موضوع اغلب فیلمهای گروه «خیابان اصلی» فرار دخترها وخیانت همسران بود . (خانم «والاس راید» با ساختن سه فیلم ازاین گروه با عنوان «پول کثیف» (Sucker Money) «جاده انحطاط» و «زن محکوم» به زندگی‌حرفه‌ای‌اش خاتمه داد .)

«فرانسیس ماریون» که زمانی بالاترین دستمزد را برای فیلمنامه‌نویسی می‌گرفت سه تا فیلمنامه‌های خودش راکارگردانی‌کرد . او فیلمنامه‌های زیادی‌برای «مری پیکفورد» نوشته بود ، اما «نور عشق» اولین فیلمنامه‌ای ازخود او بودکه «پیکفورد» از او خواست کارگردانی‌کند. یکی ازنقش‌های این فیـلم را «فرد تامپسون» شوهر «ماریون» ایفاء میکرد . «تامپسون» دردومین فیلم به‌کارگردانی«ماریون» با عنوان «درست آنطرف پیچ‌جاده» نیز نقش‌ایفاکرد . سومین‌کارگردانی «ماریون» روی‌فیلم «آوازعشق»بودکه بجای‌کارگردان اصلی «چسترفرانکلین»که بیمار شده بود ، کارکرد . چند فیلمنامه‌نویس قابل ذکر دیگـر هم خودشان فیلمنامه‌هایشان راکارگردانی میکردند ازجمله «دوسی پارك» و «آیورس» ، اما هیچکدامشان به اهمیت نسبی «فرانسیس ماریون» دست نیافتند.

«گریس‌کونارد» یکی ازستارگان فیلمهای سریال بودکه ارتباط نزدیکی با کارگردانش «فرانسیس‌فورد» داشت وگاه وبیگاه درنوشتن فیلمنامه وکارگردانی با او همکاری میکرد . «لوسیل مك‌وی» عضو خلاق زوج کمدی خانم وآقای «سیدنی درو» پس‌ازمرگ شوهرش همچنان‌کارگردانی وایفای نقش درفیلم‌های‌کمدی را ادامه داد .

«ورامك‌دونا» (بنیان‌گذار سازمانی‌به‌نام «سازمان ملی فیلم‌های بهتر» درسال ۱۹۳۶) پیش ازآغازکار بعنوان‌کارگردان فیلم ، مدت‌ها درتئاترکارکرده بود . درسال ۱۹۳٤ «جین مورفین» کـه تعداد زیادی از نمایشنامه‌های «برادوی» را نوشته بود بعنوان اولین زن ناظر استودیو در «آر . ك . او» شروع بکارکرد .

نقش «هیبل نورماند» درفیلم‌هایش بویژه درآنهاکـه «چاپلین» همبازی‌اش بود ، مشخص نیست اما بی‌شك او درفیلمبرداری وکارگردانی سهم خلاقانه‌ای داشت . درسال ۱۹۲۲ «نازیموا» فیلمی بـراساس داستان «سالومه» تهیه‌کرد وبرخلاف آنچه‌که درعناوین فیلم آمده است ، او مسئولیت همه جنبه‌های‌کارگردانی فیلم را بعهده داشت . چارلز برانیت‌که نازیموا عنوان کارگردانی را به اسم او آورد ، شوهرش بود .

دوروتی آرزنرکه دردوران نوجوانی دررستوران پدرش با خیلی ازشخصیت‌های هالیوود آشنا شده بود، کارش را درسینما ازقسمت داستان‌نویسی- ابتدا بعنوان ماشین‌نویس وبعد خواننده داستان - آغازکرد وبعد به قسمت پیوند فیلم منتقل‌گردید ودراین شغل تأثیر قابل توجهی بربسیاری ازفیلم‌های خوب داشت . در سال ۱۹۲۲ او مسئولیت پیوند وتهیه فیلم‌ها را در «ریال آرت» یك شرکت وابسته به «پارامونت» به عهده گرفت وازجمله فیلم «خون وشن» با شرکت «رودولف والنتینو» وفیلم‌های «کالسکه سرپوشیده» و «کهنه سربازها» به‌کارگردانی «کروز» را تدوین‌کرد .

«آرزنر» بعنوان‌یك‌کارگردان بیشترازنظرمضامین فیلم‌ها وکمتر ازنظرسبك قابل توجـه است . بیشتر قهرمانان اول آثار «آرزنر» زن‌هائی با شخصیت قوی ومستقل هستند واین درنوع هنرپیشگانی‌که «آرزنر» انتخاب می‌کرد - یا آنهاکـه اورا برای‌کارگردانی فیلمشان انتخاب می‌کردند - منعکس است ، زن‌هائی چون «کلارابو»، «روث چاترتون»، «کلودت‌کلبرت»، «سیلویا سیدنی» ، «کاترین هپبورن» ، «روزالیند راسل» و «جون‌کرافورد» که همه ازسرسختی واستقلال روحی قابل توجهی در رویاروئی با زورگوئی مردهای جامعه سینمائـی برخوردار بودند . «آرزنر» تنها کارگردانی‌بودکه با همه آنهاکارکرد . واقبته فیلم‌های او همیشه درباره مسائل خانوادگی نبود .

درفیلم «کریستوفر استرانگ» هپبورن درنقش یك خلبان ، به این نتیجه میرسدکه پرواز خیلی بیشتر ازدلبستگی‌اش به مردی‌که دوست دارد ، دررهائی‌اش مؤثر بـوده است . در فیلمهای «آرزنر» بعضی از خصوصیات فیلم‌های‌کارگردانان مرد ، وارونه میشود . صحنه‌های مربوط به زنها پیچیده ، عمیق وچند بُعدی است ، حال‌آنکه شخصیت مردها نسبتاً تهی وفاقد تأثیر است وبیشتر توسط هنرپیشگان بی‌ذوق واستعداد ایفا میشود . درحقیقت‌فیلم‌های «آرزنر» وقتی‌جان میگیرد که دوربین ازخانه خارج میشود و با اشیاء ومناظر و حرکات درگیر میشود . دراینجور صحنه‌هاکه پیوند فیلم محدود به‌گفت وشنود هنرپیشگان نیست ، قدرت واقعی «آرزنر» بعنوان یك پیوندگر آشکار میشود . (قابل توجه است‌که این موضوع درباره «آیدا لوپینو» که فیلم‌ها وبرنامه‌های تلویزیونی‌اش همیشه مقید و وابسته به‌گفتار است ، صدق نمیکند .)

دراروپا پیش‌ازپیدایش سینمای ناطق‌گروه جالبی ازکارگردانان زن سرگرم فیلمسازی بودنـد . در چکوسلواکی «زت مولاس» ازبازیگری روی صحنه تئاتر دست‌کشید وبه‌آزمایش با اشکالی ازسینماکه تا بعد از «جذبه» گوسنا و ماچاتی ، درآن‌کشور دیده نشد ، پرداخت . «تیاسر وانکووا» توجهش‌را به ساختن‌آثاری ازروی متن‌های ادبی ونمایشنامه‌ها معطوف ساخت . و «هدویکارا بئووا» درسال ۱۹۱۹ ، به زحمت دهسال پس ازآغاز صنعت فیلم درچکوسلواکی تنها یك فیلم کوتاه به نام «آدا» بوجود آورد .

درسوئد «آنا هوفمن اودگون» دریك دوره دو ساله (۱۹۱۰ و ۱۹۱۱) شش فیلم - ازجمله یك اقتباس اولیه از «میس‌جولی استریندبرگ» - ساخت وبدین ترتیب عنوان دومین‌کارگردان زن را درتاریخ سینما بدست آورد . هشت سال بعد «پالین برونیوس» ساخت یك رشته‌کمدی‌کوتاه را آغازکردکه تقریباً همیشه در تئاتر و پیش از اجرای نمایشنامـه‌های «اشتیلر» و «شوستروم» به نمایش‌گذارده میشدند.

«ماری لوئیز ایریبه» یك تهیه‌کننده وهنرپیشه فرانسوی پیش ازآنکه درسال ۱۹۲۲ برای مدتی‌کوتاه به‌آمریکا بیاید ، فیلم «آتلانتیس» ژاك فدر، را تهیه کرده بود . دربازگشت به فرانسه‌کار تهیه‌کنندگی ازسرگرفت ودرسال ۱۹۲۸ یکی ازعجیب‌ترین فیلم‌های سینمای صامت فرانسه را با عنوان «هاراکیری» ساخت داستان فیلم درباره یك زن فرانسوی است‌که پس از مرگ معشوق ژاپنی‌اش به فکر می‌افتد به سبك ژاپنی خودکشی را بدرد ، اما سرانجام درکنار تابوت معشوق با شلیك‌گلوله به زندگی خودش خاتمه می‌دهد.

سوزان دیو Suzanne Devoyod در ۱۹۱۸ - ساختن‌فیلم «فرتیس‌دوست»کوشید به جرگه‌کارگردانان فرانسوی وآمریکائـی بپیوندد ، اما متأسفانه هیچ سرمایه‌گذاری حاضر نشد ازطرح‌های او پشتیبانی‌کند ودرنتیجه این فیلم تنهاکار او بعنوان یك‌کارگردان باقی ماند. «ماری اپشتاین» همسر «ژان اپشتاین» چهار فیلم ازجمله فیلم معروف «مادری» را مشترکاً با «ژان بنوا - لوی» کارگردانی‌کرد . آخرین فیلم او «امید بزرگ» مستندی بود درباره امکان استفاده صلح‌آمیز ازنیروی اتم .

درانگلستان نیز چند زن ازاواسط دهه بیست‌کار فیلمسازی را آغازکردند، «دینا شوری» درسال ۱۹۲۹ «آخرین بندر» راکارگردانی‌کرد . «مری فیلد» که از اواسط دهه سوم ساختن فیلم‌های مستند را آغازکرده بود وسرپرستی چندمؤسسه‌آموزشی‌وسازمانهای‌فیلمسازی برای‌کودکان را بعهده داشت ، درسال ۱۹٤٤ ریاست قسمت فیلم‌های‌کودکان‌کمپانی «رانگ» را پذیرفت. «الینورگلین» یك رمان‌نویس انگلیسی درسال ۱۹۳۰ دوفیلم بلند با عناوین «شناختن مردهـا» و «بهای هرچیز» ساخت وبی‌باکانه موجب ایجاد یك همبستگی بین ادبیات رومانتیك اوائل قرن بیستم انگلستان و سینمای انگلستان‌گردید. او درفیلم ساختن ونیز در داستان‌نویسی سبکی‌گستاخ وطنزآمیزداشت بی‌آنکه سعی کند تأثیری جاودانی برخواننده یا بیننده بگذارد .

فیلم «قلبهای بلژیکی» (Coeurs Belges ۱۹۱۸) ساخته «امه ناوارا» گویا ازاولین‌کوشش‌های زنان بلژیکی درزمینه‌کارگردانی فیلم باشد ودراسپانیا «گربه وحشی» فیلم‌کوتاهی‌که «روزاریو پای» درسال ۱۹۳٦ ساخت ظاهراً تنها فیلمی است‌که توسط یك زن کارگردانی شد. وازآرژانتین باید از «رنه اورو» نام بردکه حدود سال ۱۹۳۰ یك مستند باعنوان«آرژانتین» ساخت وموفق به ربودن یك جایزه‌گردید.

درشوروی‌که بعد ازانقلاب ، تعداد زیادی از زنها درصنعت فیلم فعالیت داشتند، «مارگاریتا بارسکایا» فیلمی به نام «کفشهای پاره» برای‌کودکان نوشت و کارگردانی‌کردکـه با استقبال فراوان روبروگردید. خواهران «برومبرگ» که ازپیشگامان درزمینه نقاشی متحرك بودند وهمکاری‌شان ٤۵ سال ادامه داشت، کارشان را در ۱۹۲۹ با فیلم «ساموياد جوان» آغاز کردند.

«اولگا چخوف» که از بستگان نمایشنامه نویس

مشهور روسیه بود، طی سالهای دهه بیست دربسیاری از آثار فیلمسازان سرشناس کشورهای مختلف اروپائی از جمله در «کلاه حصیری ایتالیائی» رنه کلر، نقش ایفا کرد. درلندن او یك شرکت تولید فیلم بنیان نهاد، دوفیلم کمدی کارگردانی کرد وسپس دوباره به‌کار بازیگری روی آورد.

«اولگا پرئوبراژنسکایا» پیش از آنکه نخستین فیلمش را درسال ۱۹۲۵ کارگردانی کند، مدتها در سینمای پیش ازانقلاب روسیه بعنوان یك هنرپیشه سرشناس فعالیت داشت. با توجه به نظام خاص صنعت فیلمسازی درروسیه پیش وبعدازانقلاب، کوشش‌نخستین «اولگا» درکارگردانی بدان معنی‌نبودکه ادامه این‌کار برایش خالی ازاشکال باشد، اما بهرحال سه فیلمی‌که او برای‌کودکان ساخت مورد توجه قرارگرفت. درسال ۱۹۳۷ او شاهکارش «زن‌های ریازان» را ساخت‌که افسانه‌ای‌است روستائی با پرداختی ازنظر اخلاقی‌ظریف ودرآن عقاید وسبك داستانگوئی پیش ازکوله شوف برای‌آخرین‌بار دربرابرگرایش‌های درحال‌تحول سینمای شوروی قد برافراشت.

«ایستر شوب» برعکس یکی‌ازپیشگامان وشاید هم بنیان‌گذاران یك مکتب سینمائی جدید – تألیف فیلم (Compilation Film) – است. اوکه کارش را بعنوان پیوندگر فیلم آغازکرده بود به‌این فکر افتادکه یك فیلم تاریخی درباره سقوط رژیم تزاری روسیه با استفاده ازفیلم‌های خبری موجود درموزه‌ها وانبارهای فیلم مسکو بسازد. سرانجام او پس ازمشکلات زیاد، اجازه‌گرفت این فیلم را برای نمایش درجشن دهمین سال‌انقلاب فوریه بسازد. حاصل‌این طرح عظیم «سقوط خاندان رومانوف» وبه فاصله‌کوتاهی «جاده بزرگ» بودکه این دومی میبایست درجشن سالروز انقلاب‌اکتبر به نمایش درآید. این نخستین‌بار بودکه یك فیلم با مضامین عاطفی براساس تصاویرکوتاه گرفته شده از وقایع حقیقی بازآفریده میشد.

«شوب» درتکوین سینمای مستند نقش بسیار با اهمیتی‌دارد درمقایسه با «رابرت فلاهرتی» که تماشاگر را با نقطه نظر شخصی وذهنی اول شخص مفرد آشنا کرد وگزارش‌های عینی – سوم شخص مفرد – لومیر، فیلم‌های «شوب» به قصد درگیرساختن تماشاگر با صحنه‌هائی مربوط به خودش – ایجاد وحدت‌بین‌بازیگر وتماشاگر– تألیف میگردد. فیلم‌های او ازنظرتاریخی ضرورتاً دقیق نبود و البته بیشتر با توجه به تماشاگر معاصر ساخته میشد. اما تأثیرکار او درسبك فیلم سازی خبری، فیلم‌های تبلیغاتی سیاسی وبرنامه‌های‌تلویزیونی خارج ازتصور است.

تعداد زیادی اززنهائی‌که پیش ازدهه شصت در سینماکارمیکردند فعالیتشان محدود به زمینه‌هائی‌غیراز فیلم‌های داستانی زنده وبلند بود. انگیزه‌های شخصی این‌گرایش شاید درمورد افراد مختلف متفاوت بود، اما دلیل عمده وکلی این وضع اشکالاتی بودکه زنها دردست‌یافتن به منابع مالی یا – درکشورهائی‌که صنعت فیلمسازی ملی است – به مقامات مسئول داشتند. حتی «لنی ریفنشتال» شاید بزرگترین مستند ساز تاریخ سینما، شخصاً توسط «هیتلر» وبخاطرزیبائی واندام درشتش که بنظر «هیتلر» نمونه زن آینده آلمانی بود انتخاب شد ونه بخاطرکارهای قبلی‌اش. «جولیا سولنتسوا»که توانست سبك فیلمسازی شخصی وملایمتری را ابداع کند، بیست سال اول دوران حرفه‌ای‌اش را بااستفاده ازشهرت واعتبار همسرفیلمسازش «دوشنکو» توانست درسینما دوام بیاورد. همسران خیلی ازکارگردانان دیگرهم‌کم وبیش چنین وضعیتی را داشتند. مشکلات ظریفتر اما نه کما اهمیت‌تری هم برسرراه زنهائی‌که میخواستند فیلم‌کارگردانی‌کنند یا مسئولیت تولید را بعهده بگیرند، وجود داشت: تصویر ضعف بدنی زن واینکه نمی‌تواند با دوربین سنگین‌کارکند، غیرقابل تصوربودن یك زن بعنوان رهبر، افسانه برتری فکری وذهنی مرد وبی‌سابقه بودن این‌کار.

بدین ترتیب بودکه تعداد زیادی اززنها به زمینه فیلم نقاشی متحرك روی آوردند وکار برخی ازآنها واجد اهمیت فراوان است. «لوته راینیگر» اتریشی یکی ازپیشگامان یا آفرینندگان فیلم سایه‌های متحرك (Animated Silhouette) بود. فیلم‌های او با ظرافتی شگفت‌انگیز داستان واسطوره‌های قدیمی را برای‌کودکان باز میگویند والان حدود پنجاه سال است که او بعنوان استاد بی‌رقیب این رشته ازفیلم‌کارتون شناخته شده‌است. «هرمینا تیرلووا»که درکنار «یی‌ری ترنکا» برای فیلم‌های عروسکی چکوسلواکی شهرت واعتبار فراوان آفریده است، کارش را از دهه سوم قرن شروع‌کرد. او نیز فیلم‌هایش را برای تماشاگران خردسال میساخت.

«جوی باچلور» یکی از دوعضو موفق‌ترین زوج هنری درزمینه فیلم‌های نقاشی متحرك است. فیلم‌های نسبتاً شخصی «باچلور» و «هالاس» دریك سطح‌کلی قابل تجزیه وتحلیل نیست، اما همکاری آندو ابداعات فنی فراوانی بهمراه داشته است. «ایوون آندرسن» درسال۱۹۵٤ درلکزینگتون، ماساچوست مدرسه‌ای‌برای آموزش ساختن فیلم نقاشی متحرك به‌کودکان بنیان گذارد. دانش‌آموزان این مدرسه زیرنظرآموزش صدها فیلم‌کوتاه ساخته‌اندکه بسیاری ازآنها درجشنواره‌های سینمائی به نمایش‌گذارده شده است. یك زن آمریکائی به نام «کلرپارکر» حدود سی سال است‌که درفرانسه با «الکساندر آلکسی‌یف» درساختن‌فیلم‌کارتون با استفاده ازسنجاق[۲] همکاری داشته است. همچنین «مری الن بیوت» ازاواسط دهه سی انواع مختلفی ازنقاشی‌متحرك انتزاعی را آزموده است.

آزمایش با اشکال جدیدی ازفیلم زنده شاید از پایدارترین تأثیراتی باشدکه زنان فیلمساز برسینما داشته‌اند. مثلاً فیلم «صدف وکشیش» ژرمین دولاك نخستین تجلی سوررئالیسم درحدکمال بود. «دولاك» که یکی ازاعضای فعال جنبش آزادی زنان است، نقشی حساس درجنبش‌آوانگارد فرانسه دردهه بیست داشت – جنبشی‌که‌پایدارترین ره‌آوردآن‌یك سینمای‌درون‌گراست که خودرا آخرین امید بشر میداند.

درآمریکا «مایادرن» سینمای جدید آمریکا را بنیان‌گذارد – کاری‌که بعدها توسط «سارا آرلج»، «هلن لویت»، «شرلی‌کلارك»، «ماری منکن» وبسیار کسان دیگر دنبال شد ودرحال حاضرسدهائی‌که امکان فیلمسازی را اززنها دریغ می‌داشت دیگر چندان نفوذ-ناپذیر نمینماید.

---

۲ – دراین روش ازصفحه بزرگی پوشیده از سنجاق‌که می‌توان آنها را با غلطکهای مخصوص ویا تك تك با دست بالا یا پائین برد، استفاده میشود. وقتی نور ازپهلو به این صفحه تابانده میشود اختلاف ارتفاع سنجاق واختلاف سایه‌های آنها تصاویر سیاه وسفید بوجود می‌آورد. (م)

درفیلموگرافی زیرفهرست فیلم‌های زنان فیلمساز بعنوان‌کارگردان، همکارکارگردان (کارگردانی‌مشترك) وفیلمنامه نویس آمده است.

ایرینا آکتاشه‌وا (بلغارستان)

۱۹۶۵ – «صبح دوشنبه» (کارگردانی مشترك با: هریستو پیکوف).

ایوون آندرسن (ایالات متحده)

درسال ۱۹۵٤ یك مدرسه برای آموزش ساختن فیلم نقاشی متحرك به‌کودکان به نام «یلوبال» تأسیس کرد وازآن زمان برساختن صدها فیلم توسط‌کودکان نظارت داشته است.

ماری اندیا پاریدزه (اتحاد جماهیرشوروی)

۱۹۶۰ – «آنیوتا» (همکاری درفیلمنامه).

سارا آرلج (ایالات متحده)

۱۹٤۷ – «کاوش نفس» (کوتاه).

دوروتی آرزنر (ایالات متحده – ۱۹۰۰)

۱۹۲۷ – «مدهای جدید برای خانمها» محصول پارامونت با شرکت: استررالستون – «ده فرمان جدید» پارامونت، باشرکت «استررالستون» – «مرد خودت را پیداکن» پارامونت، باشرکت‌کلارابو.

۱۹۲۸ – «کوکتیل مانهاتان» پارامونت، باشرکت «نانسی‌کارول».

۱۹۲۹ – «پارتی بی‌بندوبار» پارامونت، باشرکت: کلارابو، فردریك مارچ.

۱۹۳۰ – «سارا وپسر» پارامونت، با شرکت: روث چاترتون، فردریك مارچ – «رژه درپارامونت» پارامونت (یکی از ده کارگردان). – «زن هرکس» پارامونت، باشرکت: روث چاترتون، کلایوبروك.

۱۹۳۱ – «افتخار میان عشاق» پارامونت، با شرکت: کلودت‌کلبرت، فردریك مارچ – «دختران کارگر» پارامونت، باشرکت: پل لوکاس، فرانسیس‌دی.

۱۹۳۲ – «شادمانه به سوی جهنم می‌رویم» پارامونت، باشرکت: سیلویا سیدنی، فردریك مارچ.

۱۹۳۳ – «کریستوفر استرانگ» ار. ك. او، با شرکت: کاترین هپبورن، کالین‌کلایو.

۱۹۳٤ – «نانا» یونایتدآرتیستز، با شرکت: آنا استن.

۱۹۳۶ – «همسرکریگ» کلمبیا، با شرکت: روزالیند راسل.

۱۹۳۷ – «عروس قرمزپوش» متروگلدوین‌مایر، باشرکت: جون‌کرافورد، فرانچوت تون.

۱۹٤۰ – «برقص دختر» آر. ك. او، باشرکت: مورین اوهارا، لوئیس هیوارد.

۱۹٤۳ – «شجاعت مقدم است» کلمبیا، باشرکت: مرل اوبرون، برایان آهرن.

۱۹٤٤ – فیلم‌های آموزشی برای سپاهیان زن.

ژاکلین اودری (فرانسه – ۱۹۰۸)

۱۹٤۳ – «اسب‌های وورکور»، کوتاه.

۱۹٤۵ – «بخت بدسوفی» – ۱۹٤۸ «یکشنبه سیاه» – ۱۹٤۹ «ژی ژی» باشرکت: دانیل دلورم.

۱۹۵۰ – Minne, l'Ingenue Libertine باشرکت: دانیل دلورم.

۱۹۵۱ «اولیویا» باشرکت: ادویگ فویه، سیمون سیمون – ۱۹۵۲ La Caroque Blonde – ۱۹۵٤ «دربسته» باشرکت «آرلتی» – ۱۹۵۶ Mitsou ou : comment l'esprit vient auxfilles

۱۹۵۷ «دختر» – ۱۹۵۸ «تقصیرآدم است» – ۱۹۵۹ «مدرسه روسپی‌ها» باشرکت : دانی روبین – ۱۹۶۰ «راز سوارکار فناناپذیر» – ۱۹۶۲ «سگ‌های کوچولو» ۱۹۶۳ «تعطیلات مردگان» – ۱۹۶۶ «میوه‌های تلخ»– ۱۹۷۰ «زنبق دریائی» .

روث‌آن بالدوین (ایالات متحده)

۱۹۱۵ «صفحه سیاه» محصول‌یونیورسال(کوتاه) «معامله دوسره درپارك» محصول یونیورسال(کوتاه ، ازفیلمنامه خودش)– «قرارداد با سرنوشت» محصول یونیورسال (کوتاه ، ازفیلمنامه خودش) – ۱۹۱۶ «واکنش‌انتقام»محصول‌یونیورسال(ازفیلمنامه‌خودش)– ۱۹۱۷ «پروانه» محصول یونیورسال (از فیلمنامه خودش) – «آیا پول همه چیز است ؟» محصول یونیورسال (ازفیلمنامه خودش) – «فرق می‌کند» محصول یونیورسال (ازفیلمنامه خودش) – «روسری سیاه» کمپانی گولدسیل – «وقتی لیز خشمش را آشکار میکند» محصول یونیورسال – «زنی‌که نمی‌توانست بپردازد» محصول یونیورسال (ازفیلمنامه خودش) – «مرد اجاره‌ای» محصول یونیورسال (از فیلمنامه خودش) – «سربازی از هنگ» محصول یونیورسال (ازفیلمنامه خودش)– «زنهای طوفان» (ازفیلمنامه خودش) محصول یونیورسال – «زنی تحت محاکمه» محصول یونیورسال – «سه زن ازفرانسه» محصول یونیورسال – «بین عشق وهوس» (ازفیلمنامه خودش، کوتاه) محصول یونیورسال – «۴۹ – ۱۷» محصول یونیورسال – ۱۹۱۸ «صدای مادر» محصول‌یونیورسال– «فرامین نقض شده» (ازفیلمنامه خودش) فوکس قرن بیستم – ۱۹۲۰ «موج شیطان» (ازفیلمنامه خودش) فوکس قرن بیستم – ۱۹۲۱ «عروسی ویلیام‌اش» (از فیلمنامه خودش)محصول‌متروگلدوین‌مایر–«عروسکهای سرنوشت» محصول متروگلدوین‌مایر .

مارگاریتا بارسکایا (اتحاد جماهیرشوروی)

۱۹۳۳ «کفشهای پاره» (ازفیلمنامه خودش).

ماریا باساگلیا (ایتالیا)

۱۹۵۴ "Sua Altezza ha Deho No!" (همکاری درفیلمنامه) .

۱۹۵۶ "Sangue di Zingara" (همکاری در فیلمنامه) .

جوی باچلور (انگلستان – ۱۹۱۴)

«باچلور» بیش از ۹۵۰ فیلم مشترکاً با «جان هالاس» کارگردانی کرده‌که درزیر تعدادی ازبهترین آنها (تقریباً همه نقاشی متحرك‌های‌او)آورده شده‌است:

۱۹۴۱ «کارتون جیبی» – ۱۹۴۲ «رژه سطلهای آشغال» – ۱۹۴۳ «ابو» (درچهار قسمت) – ۱۹۴۴ «شش پسرکوچولوی جنگلی» – ۱۹۴۵ «مواظبت از کشتی» (زنده ، مستند)– ۱۹۴۶ «داستانهای‌پیرزنها»– ۱۹۴۷ «برخیز جانی من» – ۱۹۴۸ «رابینسون چارلی» (درهفت قسمت)– ۱۹۴۹ «نخستین خط دفاع» – «همه جای خانه پروازکن» – ۱۹۵۰ «به قدمتِ تپه‌ها» – «پارچه سحرآمیز» – ۱۹۵۲ «شاعر ونقاش» (درچهار قسمت) – «جان گیلبین» – «تجزیه» – «کنترل زیردریائی» – ۱۹۵۲ «رئیس پوشالی» – ۱۹۵۳ «جغد وگربه» (در سی قسمت)– «روح سرگردان» – «دریانوردی ساحلی» – ۱۹۵۴ «مزرعه حیوانات» (نقاشی متحرك بلند)– «قدرت پرواز» – ۱۹۵۵ «گاوآهن‌را سریعترکن» – «تعطیلات سینه راما» (یك سکانس نقاشی متحرك برای فیلم زنده) – ۱۹۵۶ «تاریخ سینما» – «دنیای ایگ‌کوچولو» – «به سلامتی شما» – «شمع ساز» – ۱۹۵۷ «نگهبان» – «همه جا روشن» – ۱۹۵۸ «میهمان‌کریسمس» – ۱۹۵۹ «تصویر نیرو» – ۱۹۶۰ «سدی بردلتا» – "Habatales" (درسه قسمت)– «فوفو» (درسی‌وسه قسمت) – «گیره وقیچی» (دربیست وشش قسمت)– «تاریخ اختراعات قدیمی» – ۱۹۶۱ «نقشه‌کلمبو» – «بد یا خوب» – «هیولای هایگیت پاندز» (فیلم زنده داستانی بلند)– ۱۹۶۲«هامیلتون ، فیل موسیقی‌دان» – ۱۹۶۳ «جنون اتوموبیل درسال ۲۰۰۰» – «آیا درزمین موجودات ذیشعور وجود دارند ؟» (فیلم زنده داستانی بلند) – ۱۹۶۴ «مردان دانش‌پژو» – ۱۹۶۵ «امید» (در سه قسمت)– "Ruddigore" (نقاشی متحرك ، داستانی ، بلند)– «خشم آشیل» (زمینه برای اجرای نمایش در تئاتر)– ۱۹۶۹ «بیضی‌ها ودایره‌ها»– «قطب وقطبی»– ۱۹۷۰ «پنج» (به‌کارگردانی تنها : جوی باچلور).

رادکا با چوا رووا (بلغارستان)

(همه فیلم‌های «رادکا باچورووا» نقاشی متحرك است) ۱۹۵۸ «موش ومداد رنگی» – ۱۹۶۰ «آدم برفی» – ۱۹۶۴ «افسانه» – ۱۹۶۵ «ستاره‌کوچك» .

مارگوت بناسراف (ونزوئلا – ۱۹۲۶)

۱۹۵۸ "Reveron" (مستند) . "Araya" (مستند) .

هالینا بیلینسکا (لهستان)

۱۹۵۸ «بدارآویختن نگهبان» (نقاشی متحرك ، کارگردانی‌مشترك با ولودزمیرهاوپه)– «زمیانا وارتی» (نقاشی متحرك ، کارگردانی مشترك با و . هاوپه) – ۱۹۶۰ « سیرك زیر ستارگان » (نقاشی متحرك ، کارگردانی مشترك با و . هاوپه)– ۱۹۶۱ «تونی خوش شانس» (کارگردانی مشترك با «و . هاوپه»)– ۱۹۶۳ «گود زیناهاسووس روزی» (نقاشی متحرك) .

الیزابت بوستان (رومانی – ۱۹۳۱)

۱۹۵۵ تا ۶۰ «مرغ وجوجه‌های طلائی‌اش» (کوتاه)– «سه رقص رومانی» (کوتاه)– «رقص‌هورا» (کوتاه)– «نایکا وماهی‌کوچولو» (کوتاه)– «نایکا ولك‌لك» (کوتاه)– «نایکاوموش‌خرمائی‌ها»(کوتاه)– «نایکا به‌بخارست میرود» (کوتاه)– ۱۹۶۲ «بزغاله»– ۱۹۶۴ «خاطرات‌کودکی» – ۱۹۶۸ «جوانی بدون پیری» .

موری‌یل باکس (انگلستان – ۱۹۰۵)

۱۹۵۲ «خانواده شاد» (ازفیلمنامه خودش) با شرکت : استانلی هالووی – ۱۹۵۳ «نبش خیابان» با شرکت : ترنس مورگان ، پگی‌کامینگز – «شاهزاده‌ای برای سینیتا» (کوتاه) – ۱۹۵۴ «یك پسر برای دوروتی» با شرکت : جان‌گرکسون ، پگی کامینز – «ولگرد» با شرکت : گلینیس جونز – ۱۹۵۵ «سایمون ولورا» باشرکت پیتر فینچ ، کی‌کندال – ۱۹۵۶ «شاهد عینی» با شرکت : مایکل کریك – ۱۹۵۷ «غریبه احساساتی» با شرکت : رالف ریچاردسون ، مارگارت لیتون – ۱۹۵۸ «حقیقت درباره زنها» با شرکت : لارنس‌هاروی، می زترلینگ– ۱۹۵۹«مترو درآسمان»– «این بهشت دیگر» – ۱۹۶۰ «برای عشق خیلی جوان» باشرکت : تامس میچل – ۱۹۶۲ «آهنگ فلوت زن» – ۱۹۶۴ «وراجی یك مرد ساده» باشرکت: دایان سیلنتو.

لادا بویاد گیوا (بلغارستان – ۱۹۲۷)

۱۹۵۶ « چگونه افسانه به حقیقت می‌پیوندد » (مستند) – ۱۹۵۸ «رقص وآواز درکنار رود مستا» (مستند) – ۱۹۶۳ « کتابهای داستانی » (مستند) «پالمیرا» (مستند) – «یك سفرکوتاه» (مستند) ۱۹۶۵ «استرداد شمایل‌ها» (مستند)– ۱۹۶۷ «بازگشت» (مستند) – ۱۹۷۱ «شرافت» (مستند) .

والنتینا و زنایدا برومبرگ (اتحاد جماهیر شوروی – ۱۸۹۹ –)

همه فیلم‌های نقاشی متحرك : ۱۹۲۹ «ساعتهای جوان» – ۱۹۶۱ «دردسرهای بزرگ» – ۱۹۶۳ «مرد چاق» – ۱۹۶۴ «خیاط‌کوچولوی شجاع» – ۱۹۶۵ «یك ساعت مانده به وقت ملاقات» – ۱۹۶۶ «نامادری طلائی» – ۱۹۶۷ «ماشین زمان کوچك» – ۱۹۶۹ «رویداد ناگوار بزرگ» .

پالین برونیوس (سوئد – متولد ۱۸۸۱ – متوفی ۱۹۵۴)

همه آثار «برونیوس»کوتاه است : ۱۹۱۹ «انسان ماقبل تاریخ» – ۱۹۲۰ «هیولای تنبل» – «دلقك خندان» – «تعویض نقشها» – ۱۹۲۱ "Ryggskott" «به زندگی لبخند بزن» .

جین برونو – روبی (فرانسه)

۱۹۲۴ «کلبه عشق» – ۱۹۳۴ «برادران من، سرخ پوست‌ها» (کارگردانی مشترك با ژومی برلیه) – «سفر به چین» (مستند).

ناتالیا برو زوفسکا (لهستان)

۱۹۴۹ «موسیقی» .

سولانژ بوسی (فرانسه – ۱۹۰۷)

۱۹۳۱ «خانه بدوش» – ۱۹۳۲ «معشوق آدمکش من» – ۱۹۵۲ "Koenigsmazk" .

مری الن بیوت (ایالات متحده – ۱۹۰۹)

دراین لیست تقریباً همه «نقاشی متحرك» های «مری الن بیوت» آمده است : ۱۹۳۴ «همزمان سازی» (کارگردانی مشترك با لوئیس جیکوبس وجوزف شله زینگر) – ۱۹۳۶ «آهنگ نور» – «رقص آنیترا» – «سینکرونی شماره ۲» – ۱۹۳۷ «زهره» – ۱۹۳۸ «منحنی سهمی» – ۱۹۴۰ «فرار» – «توکاتا وفیوگ»– ۱۹۴۱ «رقص دونفری» و «بازی با قرقره» – ۱۹۵۳ «پولکاگراف» – ۱۹۵۴ «ابسترونیکنز» – «سایه روشن ماه» – ۱۹۵۶ «پسری‌که از ورای چیزها میدید» – ۱۹۵۸ «راپسودی‌رنگین»– ۱۹۶۴ «بیدارشدن‌فینه‌گان» (فیلم زنده بلند)– «ازبیخ‌گوش» (طرح آینده برای ساختن فیلم زنده بلند).

لیلیانا کاوانی[۳] (ایتالیا – ۱۹۳۶)

۱۹۶۰ تا ۶۴ فیلم‌های مستند برای تلویزیون – ۱۹۶۶ «فرانسیس آسیسی» (ازروی فیلمنامه‌ای‌که در نوشتن آن همکاری داشت)– ۱۹۶۸ «گالیله» (با همکاری درنوشتن فیلمنامه)– ۱۹۷۰ «سال آدمخواران» (همکاری درنوشتن فیلمنامه) با شرکت پی‌یرکلمانتی، بریت‌اکلند – ۱۹۷۳ «میلارپا» – ۱۹۷۴ «نگهبان شب».

تیاسر ونکووا (چکوسلواکی)

همه فیلم‌های‌کوتاه : ۱۹۲۰ «بابیچکا»– «دزد»– ۱۹۲۱ «بلودیچکا» – ۱۹۲۲ «نخستین روز ماه مه» .

دنیس شارون (فرانسه)

همه فیلم‌های نقاشی متحرك : « یونافریدمن » (کارگردان‌مشترك)– ۱۹۶۱ «غزالها»– "Sodimwo" «کفتار وگربه وحشی» .

---

۳ – از «لیلیانا کاوانی» درجشنواره سوم تهران فیلم «نگهبان شب» را دیدیم .

بالاچپ : لیلیانا کاوانی (سال آدمخواران ــ ۱۹۷۰)
راست : سرلی کلارک (دوران وحشتناک ــ ۱۹۶۰)
وسط چپ : اسپروم دی‌هیروبن ــ راست : درست آنطرف
بیج جاده (فرانسیس ماریون ــ ۱۹۲۲)
پائین چپ : کافه‌بربای دسیا (وراچی بی لووا ــ ۱۹۶۵)
راست : جیری میفاوب (وراچی بی لووا ــ ۱۹۶۳)

اولگا چخوف (اتحادجماهیرشوروی- ۱۸۹۷)

۱۹۲۸ «پیروز» (درانگلستان) - "Poliche" (درانگلستان) .

خانم جورج راندولف چستر (ایالات متحده)

همه فیلمهای خانم «جورج راندولف چستر» در کارگردانی با «جورج راندولف چستر» مشترکاً صورت گرفته است : ۱۹۱۷ «کشتی شکسته» - ۱۹۱۸ «گناهان مادر» (با همکاری در فیلمنامه) - ۱۹۱۹ «انتقام عندالمطالبه» (باهمکری درفیلمنامه)- ۱۹۲۰ «بردگان غرور» (با همکاری در فیلمنامه)- ۱۹۲۱ «پسر والینگفورد» .

وراچی تی لووا (چکوسلواکی - ۱۹۲۹)

۱۹۵۷ «سه مردگمشده» (کوتاه ، همکاری در فیلمنامه)- ۱۹۵۹ «جاده‌های سبز» (کوتاه ، همکاری درفیلمنامه)- ۱۹۶۱ «سقف» (متوسط ، همکاری در فیلمنامه)- ۱۹۶۲ «انبانی ازکیک» (مستند، ازفیلمنامه خودش)- ۱۹۶۳ «چیزی‌متفاوت» (ازفیلمنامه‌خودش)- «مروارید اعماق» (اپیزود «کافه‌تریای‌دنیا» وهمکاری درفیلمنامه)- ۱۹۶۶ «گل مروارید» (همکاری در فیلمنامه)- ۱۹۶۹ «میوه‌بهشتی» (همکاری‌درفیلمنامه).

شرلی کلارك (ایالات متحده - ۱۹۲۵)

۱۹۵۳ «رقص درآفتاب» (کوتاه)- ۱۹۵۴ «در باغهای‌پاریس» (کوتاه)- ۱۹۵۵ «گاوبازی» (کوتاه)- ۱۹۵۷ «لحظه‌ای ازعشق» (کوتاه)- ۱۹۵۸ «میدانهای بروکسل» (مجموعه ۱۲ فیلم‌کوتاه)- «پلهای متحرك» (کوتاه)- ۱۹۵۹ «آسمان‌خراش» (کوتاه ، کارگردانی مشترك با ویلاردوان دایك)- ۱۹۶۰ «دوران وحشتناك» (کوتاه)- «ارتباط» - ۱۹۶۳ «دنیـای بی‌رحم» - ۱۹۶۴ «رابرت فراست - یك نامـه عاشقانه بدنیا» (مستند)- ۱۹۶۷ «انسان درمناطق قطبی» (مستند)- «تصویرجیسون» (مستند، بلند)- ۱۹۶۸ «ویدیوتیپ‌های آزمایشی» .

الساکولفاخ (سوئد - ۱۹۲۹)

۱۹۶۰ «سوزان» .

نینا کمپانز[٤] (فرانسه)

۱۹۷۲ «فوستین وتابستان زیبا» .

جولین کامپتون (ایالات متحده)

۱۹۶۷ «مطرود درجزیره» - «گنبد پلاستیی نورماجین» .

نانسی فوردکونز (ایالات متحده)

همه فیلمها نقاشی متحرك و باکارگردانی مشترك با جیمزکونز : ۱۹۳٤ «صحنه‌های روستائی» - «گیسو طلائی وخرس‌ها» - «هانسل وگروه تل» - «جینی وجیمی وخواهرکوچولویشان» - «گوسفند» .

چین کانگر (ایالات متحده)

۱۹۵۷ «کلمه» (کوتاه)- «خرت‌وپرت» (کوتاه).

گریس کونارد (نام اصلی : هاریت میلدرد جفریس - ایالات متحده - ۱۸۹۳)

همه فیلم‌های «کونارد» با شرکت خودش ساخته شده ومحصول یونیورسال است : ۱۹۱۵ «سکه شکسته» (یك سریال در ۲۲ قسمت ، کارگردانی مشترك بـا فرانسیس‌فورد وهمکاری درفیلمنامه)- ۱۹۱٦ «جاده قدرت» (کوتاه ، همکاری درفیلمنامه)- "Peg O. The Ring" (یك سریال در ۱۵ قسمت ، کارگردانی مشترك با ف . فورد وهمکاری درفیلمنامه)- «نقاب ارغوانی» (سریال در ۱٦ قسمت ، کارگردانی مشترك با ف . فورد وهمکاری درفیلمنامه)- ۱۹۱۷ « معما » (کارگردانی‌مشترك با ف. فورد وهمکاری‌درفیلمنامه)- «داغ نشده» (کوتاه).

هلن داسون ویل (فرانسه - ۱۹۲۸)

تعداد نامعلومی فیلم‌های کوتاه ساختـه است از جمله : «من یك سگ» - «مرمروعشق» - «مرد منفور مسابقه» - «اس. او. اس.» - «بهمن» - «یخهای جاویدان» - «دور اول» - «ستون‌تنهائی» - «مغزهای متورم» - «نسل بیـابان» - «قالیچه سحرآمیز» و "Vel d'Hiv"

استورم دوهیرش (ایالات متحده)

۱۹٦۳ «مسافرت دور یك صفر» (کوتاه)- ۱۹٦٤ «خداحافظی درآینه» (در ایتالیا) - «پیشگوئی‌هـا» (کوتاه)- ۱۹٦۵ «پیوت‌کوئین» (کوتاه)- «رقص نیرنگ» (کوتاه)- ۱۹٦٦ «کاهن ، پرده پرنقش‌ونگار برای جادوگران» (کوتاه)- «فیلم خبری : جوناس درکشتی سریع‌السیر» (کوتاه)- «سرود نیلوفراکبی» (کوتاه)- «مسیرکایوگا» - «یادداشتهای‌رودهودسون: کتاب اول» (کوتاه)- ۱۹٦۸ «پروانه سومین چشم» (کوتاه) - ۱۹٦۹ «مرد خال‌کوبی شده» (کوتاه) - ۱۹۷۱ «آزمایشی درمکاشفه» (کوتاه) .

لوسی دران (فرانسه)

۱۹۲۸ «آهنگهای پاریسی» (کوتاه) .

مایادرن (ایالات متحده - متولد ۱۹۱۷ - متوفی ۱۹٦۱)

همه فیلم‌هـای «مایادرن» کوتاه است : ۱۹۴۳ «شبکه‌های بعدازظهر» (کارگردانی مشترك باآلکساندر هاکن اشمیت)- «گهواره ساحره» (ناتمام)- ۱۹۴٤ «درخشکی» - ۱۹۴۵ «مطالعه درکورئوگرافی برای دوربین» - ۱۹۴٦ «تشریفات درزمان مسخ شده» - ۱۹۴۸ «تعمق درباره خشونت» - ۱۹۵۹ «چشم شب» .

سوزان دوویاد (فرانسه)

۱۹۱۸ «فریتس مهربان» (کارگردانی مشترك با رنه هرویل) .

سیدنی درو (متولد به سال ۱۸۹۰ بانام «لوسیل مك‌وی» - ایالات متحده)

فیلمنامه بیشترکمدی‌های‌کوتاه (آقا وخانم درو ، که هردو درهمه آنها بازی میکردند) باهمکاری خانم درو نوشته میشد و زیرنظر او ساخته میشد. اما در بسیاری ازآنها از او به عنوان‌کارگردان نام برده نشده است: ۱۹۱۷ «شباهت‌زیاد» متروگلدوین‌مایر- «جشنهای سالروز آن زن» مترو - «درس آن زن» متـرو - «کنجکاوی آن مرد» مترو - «آفت» مترو - «مبادا فراموش‌کنیم» مترو - «یادآوری ناخوشایند» مترو - «تعقیب هنری» مترو - «ایمنی مقدم است» مترو - «همیشه هنری» مترو - «میهن‌پرست» مترو - ۱۹۱۸ «پیش‌ازحرف زدن وبعد ازآن» مترو - «نخستین عشق او» مترو - «اختصاصی امروز» مترو - «چرا هنری خانه را ترك‌کرد» مترو - «منطق‌گاز» مترو - «کمك می‌خواهیم» مترو- ۱۹۱۹ «زمانی‌یك مرد» پارامونت- «رومانس‌ورینگو» پارامونت- «سنگرگرفته» پارامونت- «زن سرخ پوست» پارامونت - «روزهای خوش‌گذشته» پارامونت- ۱۹۲۰ «خانم ووآن‌احساساتی» پاته(کوتاه) با شرکت : خانم درو - «خانم بارتون وسوسه‌انگیز» پاته (کوتاه) - ۱۹۲۱ «دخترعمو کیت» ویتاگراف با شرکت : آلیس جویس .

لیلیان دوسی (ایالات متحده)

۱۹۱۹ «طبقه بالا وپائین» (ازفیلمنامه خودش) سلزنیك - ۱۹۲۱ «درقلب یك دلقك» (ازفیلمنامه خودش) فرست ناشنال - «بی‌اعتقاد» (ازفیلمنامه خودش) فرست ناشنال - ۱۹۲۳ «دشمنان‌کودکان» (از فیلمنامه خودش) کمپانی ماموت - ۱۹۲۴ «لالائی» (ازفیلمنامه خودش) فرست ناشنال - ۱۹۲۷ «نگرانی» (ازفیلمنامه خودش) کلمبیا - ۱۹۲۹ «پشت درهای بسته» (ازفیلمنامه خودش) کلمبیا .

ژرمن دولاك (نام اصلی : شارلوت ، الیزابت ژرمن ، ساسه ، اشنایدر) فرانسه (۱۸۸۲ - ۱۹۴۲)

(طول‌فیلمهانامشخص)- ۱۹۱۵ «خواهران‌دشمن»- ۱۹۱٦ « سرزمین مرموز » - "Venus Victrix" «درطوفان زندگی» - ۱۹۱۷ «ارواح دیوانـه» (از فیلمنامه خودش) - ۱۹۱۸ «موفقیت‌دیگران» - «جشن اسپانیائی» - «سیگار» (ازفیلمنامه خودش)- ۱۹۲۰ «رویداد ناگوار» - «زیبای بی‌رحم» - ۱۹۲۱ «مرگ خورشید» - ۱۹۲۲ «ورتر» (ناتمام ، از فیلمنامـه خودش)- ۱۹۲۳ «مادام بوده خندان» (ازفیلمنامه خودش)- "Gossette" - ۱۹۲۴ «شیطان درشهر» - ۱۹۲۵ «روح هنرمند» (ازفیلمنامه خودش)- «حماقت شجاعان» (ازفیلمنامـه خودش)- ۱۹۲٦ «آنتوانت سابریه» (ازفیلمنامه خودش)- ۱۹۲۷ «صدف دریائی وکشیش» - [illegible]ت به سفر» (ازفیلمنامه خودش) - «سینما درخدمت تاریخ» (مستند) - ۱۹۲۸ «شاهزاده خانم ماندان» (ازفیلمنامه خودش)- «دیسك ۹۲۷» - «تم وواریاسیون» - «رویش لوبیای سبز» (مستند)- «پاریس من» (کارگردانی مشترك‌آلبرت‌گویه)- ۱۹۲۹ «مطالعه سینماتوگرافیك روی نقشهای عربی» - ۱۹۳۰ "24 houres du mans" (مستند) - ۱۹۳۲ "Le Picador" (کارگردانی مشترك ژاك لوکس) . فیلمهای خبری (فرانس - اکتوآلیته) ۱۹۳۷ «سینما درخدمت تاریخ» (مستند) .

مارگریت دورا (نام اصلی : مارگریت دونادیو- فرانسه - ۱۹۱٤)

۱۹٦٦ «لاموزیکا» ازفیلمنامه خودش، کارگردانی مشترك با پل سبان) با شرکت : دلفین سیریگ - ۱۹٦۹ «آن زن‌گفت‌خراب‌کنید» (ازفیلمنامه خودش)- ۱۹۷۱ «آبان سابانا دیوید» (ازفیلمنامـه خودش) - ۱۹۷۲ «ناتالی گرینجر» (از فیلمنامـه خودش) با شرکت : ژان مورو .

آلیس اکلوند (سوئد - ۱۸۹٦)

۱۹۳٦ "Flickorna pa uppakra" کارگردانی مشترك با لورنس مارمش‌تت .

جودیت الك (مجارستان - ۱۹۳۷)

۱۹۳٦ «ملاقات» (کوتاه ، ازفیلمنامه خودش)- ۱۹٦٦ «ساکنین خانه‌های اربابی» (کوتاه ، ازفیلمنامه خودش)- ۱۹٦۷ «انسان چه مدت اهمیت دارد» ؟ قسمت اول‌ودوم (کوتاه ، ازفیلمنامه خودش) - ۱۹٦۸ «زنی ازقسطنطنیه» .

---

٤ - فوستین وتابستان زیبا «نینا کمپانز» را در جشنواره اول تهران دیدیم .

گریس الیوت (ایالات متحده)

همه فیلمهای کوتاه وهمه برای جسی‌وایل پرود
اکشنز: ۱۹۳۱ «سه باج‌گیر» – «ده هزار ورشکسته» – «به او کـه دارد» – «عروسی آلاکارت» – «چاشنی زندگـی» – «عروسی شیطان» – «خوشگذران» – «تفریح» .

ماری ایشتاین (فرانسه)

۱۹۲۹ «پوست هلو» کارگردانی مشترك با «ژان بنوا – لوی» – ۱۹۳۳ «کودکستان» کارگردانی مشترك با «بنوآ – لوی» وهمکاری درفیلمنامه – ۱۹۳٤ تا ۳۷ «هلن» (کوتاه ،کارگردانی‌مشترك با «بنوآ – لوی»)– «ارتفاع ۳۲۰۰» (کوتاه ، کارگردانی مشترك با بنوآ – لوی)– «مرگ قو» ۱۹۵۳ – «امید بزرگ» (مستند ، کارگردانی مشترك با لئونید آزار) .

کارین فالك (سوئد – ۱۹۳۲)

۱۹٦٤ «پسر طبال» .

مری فیلد (انگلستان – ۱۸۹٦)

ابتدا فیلمهای مستند با همکاری اچ بروس وولف وپرسی اسمیت – بعد : ۱۹۲٦ «رازهـای طبیعت» (مجموعه پی‌درپی)– ۱۹۳۱ «صرفاً کار» (کارگردانی مشترك ، باشرکت : ژاگلین لوگان)– ۱۹۳٤ «انگلستان چنین بود» (کوتاه)– «رازهای زندگی» (مجموعه پی‌درپی)– «تغییرات سال» (کوتاه)– ۱۹۳۸ «آنها این سرزمین را ساختند» (کوتاه)– «سایه جویبار» (کوتاه)– «کودکـان در جنگل» (کوتاه)– ۱۹٤۰ «قریه‌های قرون وسطی» (کوتاه)– ۱۹٤۱ «پیکهای بالدار» (کوتاه)– ۱۹٤٤ «من با یك غریبه عروسی کردم» (کوتاه) .

ساندرا فرانچینا (ایتالیا)

۱۹٦۹ "Morire Gratis"

یونا فریدمن (فرانسه)

همه فیلمهای نقاشی متحرك : ۱۹٦۱ «غزلها» (کارگردانی‌مشترك‌با: دنیس شاروان)– "Sedimwe" (کارگردانی مشترك با : دنیس شاروان)– «کفتار و گربه وحشی» (کارگردانی‌مشترك‌با : دنیس شاروان)– ۱۹٦۲ «ماجرای سامبا گانا» . بعد کار درتلویزیون .

گاتیا گئورگی (جمهوری دموکراتیك آلمان– ۱۹۲۸)

همه فیلمهای نقاشی متحرك : ۱۹۵۸ «هانس شجاع» (کارگردانی مشترك با : کلاوس‌گئورگی) – ۱۹۵۹ «شاهزاده خانم ونخود» – «درهٔ شیطان» – ۱۹٦۱ «هرم» – ۱۹٦۲ «چارلی سیگاری» – «هنری وجوج‌هایش» – «ابرگرفتگی» – ۱۹٦۳ «کبریتها» – «موسیقی‌دانها» – ۱۹٦٤ «مجسمه درپارك» – ۱۹٦۵ «روزنجیر آقای اچ» (کارگردانی مشترك با : ك . گئورگی)– «توافق» – ۱۹٦۷ «خار» ۱۹٦۹ .

لیلیان گیش (ایالات متحده – ۱۸۹٦)

۱۹۲۰ «تغییرهیئت‌شوهرش» (ازفیلمنامه‌خودش) محصول پارامونت ، با شرکت : دوروتی‌گیش .

الینور گلین (انگلستان – متولد ۱۸٦٤ – متوفی ۱۹٤۳)

۱۹۳۰ «شناختن مردها» – «بهای هرچیز» .

آنا گوبی (ایتالیا)

«سه یا دو» (کوتاه) – ۱۹٦۷ «رسوائی» (از فیلمنامه خودش) با شرکت : آنوك امه .

لاناگوگوبریدزه (اتحاد جماهیرشوروی)

۱۹٦۲ «زیرهمان‌آسمان» (همکاری درفیلمنامه).

میلدرد گلد شول (ایالات متحده)

همه فیلمهای «گلدشول» نقاشی متحرك است و کارگردانی آنها مشترکاً با «مورتون گلدشول» صورت گرفته است . فیلم‌هـا : ۱۹۵٦ «رانندگی در شب» – "Texoprint" – ۱۹۵۸ «کلاغ زنگی» – ۱۹٦۰ «چهره‌ها وسرنوشت» – ۱۹٦۱ «دنیای تازه ساختن» – ۱۹٦۲ «حرفهای مزخرف» – ۱۹٦۳ «توهم اعتراض»– ۱۹٦٤ «الف تا ی» – ۱۹٦۵ «نخستین تأثیر» – «باغ وحش بین‌کهکشانها» – ۱۹٦٦ «سرقت بزرگ قطار» پیتر پاترن .

ایوانکا گروبچه وا (بلغارستان)

۱۹٦۹ «لحظهٔ آزادی» (قسمت : «من میخواهم زندگی‌کنم»)– ۱۹۷۱ «گروه گرگها» .

آلیس گی (فرانسه – ۱۸۷۳)

۱۸۹۷ «پری درکلم» . «گی» از ۱۸۹۷ تا سال ۱۹۰٦ تقریباً همهٔ فیلمهای داستانی‌کمپانی «گومون» را کارگردانی‌کرد ازجمله : «دامن‌پف‌کرده» – «فرار پیرکوچولو» – «من توی شلوارم یك سوسك دارم» – «لوبیای سحرشده» – «صدای لذت‌بخش لباس‌ابریشم». "Demenagement a la cloche de bois" «به او»– «نامزد افسونگر»– «نیمه شب» – «کریسمس پیرو» – «فائوست ومفیستو» – «اتومبیل پلیس» – «باله میمون‌ها» – ۱۹۰۳ «سرخپوست بداقبـال» – ۱۹۰٤«بچه‌دزدی‌توسط‌کولیها» – "Relubilitation" "Les petits Reintres" – «قتل پیك لیون» – «غسل تعمید عروسك» – «جیب‌برهای کوچولوی‌جنگل سبز» – ۱۹۰۵ «یك عروسی دردریاچهٔ سان– فارگو»– «اسمرالدا» – ۱۹۰٦ «زندگی‌مسیح» – «پری‌بهاری»– «اولین سیگار» "Descerte dan les "Mireille" کارگردانی مشترك با «لوئـی mines a fumay" فویاد» ۱۹۰٦ تا ۱۹۰۷ حدود ۱۰۰ فیلم‌کرونوفون ازجمله : «کارمن» – «مانون» «مینیون» – «چاقو» – «خواهرانی با لباس رقصندگان دنیایی» – «باله‌های اپرا» – «فانفان لاتولیپ» – «متصدی رستوران» – «اژدهاهای ویلار» – «مادام آنیو» – «زنگهـای کرنویل» .

بعد درایالات متحده : ۱۹۱۰ «قربانی یك‌کودك» محصول سولاکس– «برگهای ریزان» سولاکس– ۱۹۱۲ «مینیون سولاکس – «هتل ماه عسل» سولاکس – "Menessier" (کارگردانی مشترك) – «سرقت یك میلیون دلاری» سولاکس، کارگردانی مشترك با ادوارد وارن – «ترافیك زرد» سولاکس ، کارگردانی مشترك با «هربرت بلاك» – «ولگردان پاریس» سولاکس – «حیوانات جنگل» سولاکس– «فرادیا ولو» سولاکس– ۱۹۱۳ «کلی ازجزیره امرالد» سولاکس – «گودال و آونگ» سولاکس – «دیك وتینگتون وگربـه‌اش» سولاکس – «سایه‌های مولن‌روژ» سولاکس – «درسال ۲۰۰۰» سولاکس – «جویندگان ثروت» بلاك – «ستارهٔ هند» بلاك – ۱۹۱٤ «زن رؤیایی» بلاك – «هیولا و دختر» بلاك – «زن مرموز» بلاك – «جنگ با مرگ» بلاك – «دون شأن تزار» بلاك – ۱۹۱٤ تا ۱۷ «ببر مـاده» محصول پاپیولار پلیرزانـد پلیز – «میشل استروگوف» پ.پ.پ – «ارباب ژنده‌پوش» پ.پ.پ– «خانه ساخته شده ازورق بازی» پ.پ.پ. «مردم چه خواهنـد گفت» پ.پ.پ. «مادونای من» پ.پ.پ. «گرگ دریا» پ.پ.پ – ۱۹۱۷ «ماجراجو» محصول مؤسسه سرگرمیهای ایالات متحده – «امپراطریس» «مؤسسهٔ سرگرمیهای یك زن‌ومرد» مؤسسهٔ سرگرمیها – ۱۹۱۸ «ماجرای بزرگ» محصول پاتـه با شرکت : بسی‌لاو – ۱۹۲۰ «نام بد» پاته .

لیویا گیارماتی (مجارستان)

۱۹٦٦ «۵۸ ثانیه» (کوتاه ، ازفیلمنامه‌خودش)– ۱۹٦۷ «پیام» (مستند ، ازفیلمنامه خودش) – ۱۹٦۹ «آیا روزهای هفته را میدانید» ازفیلمنامه خودش .

آسترید هنینگ – ینسن (دانمارك – ۱۹۱٤)

۱۹٤۰ تا ٤۲ «کاغذ» (کوتاه ، کارگردانی‌مشترك با بیارن هنینگ– نیسن)– «شکر» (کوتاه ،کارگردانی با هنینگ – نیسن)– «کره اسب» (کوتاه ، کارگردانی مشترك با هنینگ– نیسن)– ۱۹٤۳ «وقتیکه فقط جوان هستید» (کارگردانـی مشترك با : هنینگ نیسن)– ۱۹٤٦ «دیته دخترانسان» (کارگردانی‌مشترك باهنینگ نیسن)– ۱۹۵۱ «اتاق چای آقای‌کرین» (درنروژ)– ۱۹۵۲ «ناشناخته» (درنروژ)– ۱۹۵٤ «کودکان باله» (مستند)– ۱۹٦٦ «خیانت» با شرکت : آنیتابیورك – ۱۹٦۷ «پدر بزرگ من نیشکر است» .

آنا هوفمن – اودگرن (سوئد – متولد ۱۸٦۸ – متوفی ۱۹٤۷)

۱۹۱۱ «فقط یك رؤیا»– «وسوسه‌گران‌استکهلم»– «جاذبه‌های دختران استکهلم» – ۱۹۱۲ «خواهران» – «میس جولی» – «پدر» .

آنه لیز هوومان (دانمارك – ۱۹۲٦)

۱۹۵۵ «چـرا کودك دزدی میکند» (کوتاه ، کارگردانی مشترك با فین متلینگ)– ۱۹۵۷ «وقتی برای عشق نیست» – ۱۹۵۸ «باروت وبازیچه» – ۱۹٦۰ «بهای آزادی» – «قهرمان طرفدار منع استفاده از مشروبات‌الکلی»– ۱۹٦٤ سکستت (Sextet) باشرکت اینگرید تولین .

ماری – لوئیز ایریبه (فرانسه – ۱۹۳۰)

۱۹۲۸ «هاراکیری» با شرکت خودش .

جولیا کرانورد آیورس (ایالات متحده)

۱۹۲۳ «گل سفید» محصول Famous Players Lady (ازفیلمنامه خودش) باشرکت : بتی‌کامپسون.

وانداياکوبوفسکا (لهستان – ۱۹۰۷)

طی دههٔ ۳۰ درساختن فیلمهای مستند زیادی همکاری داشته است ازجمله ۱۹۳۲ «خاطرات پاییز» – «دریا» – ۱۹۳۳ «ما داریم میسازیم» – بعد در ۱۹۳٤ «بیداری» (کارگردانی مشترك با آلکساندرفورد) – ۱۹۳۸ «خیابان ادیسون» (کوتاه)– ۱۹۳۹ «روی رود نیمن» (کارگردانی مشترك با ك. شولوفسکی)– ۱۹٤۸ «آخرین مرحله» (همچنین همکاری در فیلمنامه) – ۱۹۵۳ «سرباز پیروزی» (ازفیلمنامه خودش) – ۱۹۵۵ «داستان اتلانتیك» – ۱۹۵۷ «خداحافظی با شیطان» (همچنین همکاری درفیلمنامه) – ۱۹۵۸ «شاه ماتیوی اول» (همچنین همکاری در فیلمنامـه) – ۱۹٦۰ «برخوردهائـی در تاریکی» (همچنین همکاری در فیلمنامه)– «یك داستان امروزی» – ۱۹٦٤ «پایان دنیای ما» – ۱۹٦۵ «خط اضطراری» – ۱۹٦٦ «جنگل بزرگ» .

سیلوی ژالو (فرانسه)

همه‌کارهایش فیلمهای‌کوتاه هستند . کارگردانی مشترك با پیرژالو : ۱۹۵۳ «خانه‌ها وانسان‌ها» – ۱۹۵٤ "Don Jere — Mondragon" – ۱۹۵۵ "Fleare" ۱۹۵٦ — "Dien" «مارپیچها» – ۱۹۵۸ "L'age des cavavelles" – یادداشتهای روزانه شخصی‌بنام

خولیا کرافورد آبورتی (پست دوربین) به‌همکار پیشه‌ی خود
گل سفید "با برکت" بی‌کامپوزر ـ ۱۹۲۳

بالا چپ: ورا مک کورد ـ راست: جین کول. وجن مورفین (اندر
ایستاده ـ ۱۹۴۲) ـ وسط: آیدا لوپینو (هیچ پترس ـ ۱۹۵۰)
پائین چپ: آوا زگهوارده (سینا موئیر ـ ۱۹۳۴)
پائین راست: الیس بی (برگی جدید ـ ۱۹۷۰)

دیوید» – ۱۹۶۰ «شماره ۴۷ خیابان وییه دوتمپل» – ۱۹۶۱ «همچون انعکاس یك پرنده» .

وین‌فرید یونگ (جمهوری دموکراتیك آلمان– ۱۹۳۵)

۱۹۶۰ «تا وقتیکه آدم آمد» – ۱۹۶۱ «وحشت میمون» – «صبرکن تا بمدرسه بروم» – ۱۹۶۲ «بعد ازیکسال» – ۱۹۶۳ «تعطیلات» – ۱۹۶۵ «دختران دانشجو» – «خاطراتی ازیك کالج فنی» – ۱۹۶۶ «یازده ساله» – ۱۹۶۷ «طفره روندگان شجاع» (فیلم داستانی)– ۱۹۶۸ «با هردو پا درآسمان» .

ماریا کانی‌یفسکا (لهستان)

۱۹۵۴ «نه خیلی‌دور ازورشو»– ۱۹۵۹ «هیاهوی زیاددرباره باسیای کوچك» (بعلاوه‌همکاری‌درفیلمنامه) ۱۹۶۰ «بچه شیطان کلاس هفتم» (وهمچنین همکاری درفیلمنامه)– ۱۹۶۲ «درآستانه هنر» – ۱۹۶۴ «پانی نیکا و اوکی نیکا» .

نلی کاپلان (فرانسه – ۱۹۳۴)

۱۹۵۶ «ماگی راما» کارگردانی مشترك با آبل گانس – ۱۹۶۱ «گوستاو مورو» (مستند)– «رودولف برسدین» (مستند)– ۱۹۶۳ «آبل‌گانس» «دیروزوفردا» (مستند)– ۱۹۶۶ «پاپا ، قایق‌های‌کوچك» (مستند)– ۱۹۶۷ «چشم پیکاسو» (مستند) – ۱۹۶۸ «آندره ماسون» (مستند)– ۱۹۶۹ «یك دختر خیلی عجیب» باشرکت: برنادت لافون – "Le Collier de Ptyx" (طرح آینده) .

ایسترکرو مباچووا (چکوسلواکی – ۱۹۲۳)

«قتل‌آقای شیطان» (ازفیلمنامه خودش)– ۱۹۷۱ «والری ویك هفته باشکوه» (ازفیلمنامه خودش) .

اولین لامبارت (کانادا)

همه فیلم‌های این فیلمساز نقاشی متحرك است : ۱۹۴۹ «دورشو ، نگرانی ملال‌آور» (کارگردانی‌مشترك با نورمن مك‌لارن)– ۱۹۵۰ «شجره‌نامه خانوادگی» – ۱۹۵۲ «اوه‌کانادا» – ۱۹۵۶ «ریتمیك» (با مك‌لارن)– کوتاه وکامل– "Short and suite" (بامك‌لارن)– ۱۹۶۱ «خطوط – عمودی» (با مك‌لارن)– «خطوط – افقی» – (با مك‌لارن)– ۱۹۶۵ «موزائیك» (با مك لارن)– ۱۹۶۶ «اهرم» – ۱۹۶۸ «پرهای لطیف» – ۱۹۶۹ «محتکر» – ۱۹۷۰ «بهشت‌گمشده» – همچنین وی سازنده چند سکانس برای مجموعه‌های «دنیا در عمل» و «نقشه‌ها درعمل» است .

مونیك لیپو (فرانسه)

همه فیلم‌های وی نقاشی متحرك است : ۱۹۶۰ «آوازباغبان‌دیوانه»– ۱۹۶۲ «کنسرتو برای‌ویولونسل» .

نوآمی لوین (ایالات متحده)

همه فیلم‌های وی‌کوتاه است : ۱۹۶۴ «آری» – "Jeremelu" – ۱۹۶۷ «ازصفر تا ۱۶» – ۱۹۶۸ "Optured Fraiken Chaitre Joe" – ۱۹۶۹ «منشوری» – "Premoonptss" – ۱۹۷۰ «سفری بسیار طولانی به‌ونوس ، شاید» – «پلهای لندن می‌افتند» – ۱۹۷۱ «زن + هنر بیس‌بال» .

هلن له ویت (ایالات متحده)

۱۹۴۸ تا ۱۹۵۲ «درخیابان» با همکاری جیمز اگی وجانیس‌لوب .

جوآن لیتل وود (انگلستان – ۱۹۱۴)

۱۹۶۳ «گنجشك‌ها نمی‌توانند آواز بخوانند» .

باربارا لودن (ایالات متحده – ۱۹۳۶)

۱۹۷۱ «واندا» (باشرکت خودش)– «عشق به معنای آنست‌که همیشه مجبور باشید بگوئید متأسف هستید» (طرح آینده) .

آیدا لوپینو (ایالات متحده – ۱۹۱۸)

۱۹۴۹ « ناخواسته » محصول فیلم کلاسیکز ، (کارگردانی مشترك با المرکلیفتون) با شرکت : سالی فورست – ۱۹۵۰ «هیچ نترس» محصول الگل لاین ، باشرکت : سالی‌فورست – «تجاوز» آر. ك. او. باشرکت مالا پاورز – ۱۹۵۱ «سخت ، سریع وزیبا» آر. ك. او. با شرکت : کلر تروور – ۱۹۵۳ «صاحب دو همسر» محصول بنگاه پخش‌فیلم فیلمسازان ، باشرکت : ادموند اوبراین ، جون فونتین ، آیدا لوپینو – «مسافر (Hitchhiker) آر. ك. او. با شرکت : ادموند اوبراین ، فرانك لاوجوی – درسال ۱۹۵۶ تا ۶۸ کارگردان‌برنامه‌های‌تلویزیونی متعدد ، ازجمله : «سفر با اسلحه» ، «لاردو» ، «ویرجینیائی» ، «پردلهره» ، «آقای نوواك» ، «تسخیرناپذیران» ، «هنگ‌کنگ» – ۱۹۵۶ «تحت پیگرد بخاطرجنایت» (برای تلویزیون) باشرکت : پیترلور – ۱۹۶۶ «دردسر فرشته‌ها» کلمبیا ، باشرکت : روزالیند راسل – «معما را دوست دارم» (برای تلویزیون) باشرکت : دان ناتس .

کلئو مادیسون (ایالات‌متحده – ۱۸۸۲–۱۹۶۴)

۱۹۱۵ «دینامیت مایع» یونیورسال – «سلطان سرنوشت» یونیورسال (کوتاه)– ۱۹۱۶ «جام تلخ او» یونیورسال – «جام غمها» بلوبرد .

آیدا ماناساروا (اتحاد جماهیرشوروی)

۱۹۶۲ «محاکمه» باهمکاری ولادمیراسکو ایبین.

سه سیلیا مانینی (ایتالیا– ۱۹۲۷)

۱۹۶۱ All Armi Siam Fascisti (کارگردانی مشترك) – ۱۹۶۳ Proeesso a stalin (کارگردانی مشترك) – ۱۹۴۶ Essere donne (کوتاه) .

مارتا مارچاکووی (لهستان)

۱۹۴۹ "Grzyby" (کارگردانی مشترك با کارول مارچاکووی) .

فرانسیس ماریون (ایالات متحده – ۱۸۹۰)

۱۹۲۱ «شب عشق» ازفیلمنامه خودش ، محصول یونایتدآرتیستز ، باشرکت : مری پیکفورد – ۱۹۲۲ «درست‌آنطرف پیچ جاده» ازفیلمنامه خودش، محصول پارامونت باشرکت: فردتامپسون – ۱۹۲۴ «سرود عشق» ازفیلمنامه خودش ، محصول شنك – فرست ناشنال ، (کارگردانی مشترك با چستر . م . فرانکلین) باشرکت: نورما تالماج .

الین می (ایالات متحده – ۱۹۳۲)

۱۹۷۰ «برگ جدید» ازفیلمنامه خودش، محصول پارامونت ، با شرکت الین می ، والتر ماتائو – ۱۹۷۲ «کودك قلب شکن» ، محصول کمپانی فوکس ، باشرکت: چارلز – گرودین ، سپیل شپرد .

نینا مایو (فرانسه)

همه فیلم‌هایش نقاشی متحرك و باهمکاری آری مامبوش تهیه شده‌است : ۱۹۵۷ «آوازصحرا» – ۱۹۵۸ «دایره» – «قالیچه جادو» – ۱۹۶۱ «درخت» – ۱۹۶۲ «شش روز اول خلقت» .

لورنزا مازتی (ایتالیا)

همه فیلم‌هایش‌کوتاه ودرانگلستان ساخته شده‌اند:

۱۹۵۵ «مسخ» – ۱۹۵۶ «با یکدیگر» – ۱۹۶۱ «متهم» .

ورامك‌کورد (ایالات‌متحده – ۱۸۷۶–۱۹۶۹)

۱۹۲۰ «همسر بد ، خوب» محصول فیلم بوکس آفیس .

ماری منکن (ایالات متحده – ۱۹۰۹–۱۹۷۰)

همه فیلم‌هایش‌کوتاه‌است : ۱۹۴۵ «واریاسیون بصری ، روی نوگوشی» – ۱۹۵۷ «عجله‌کن ، عجله کن» ، «نظری به باغ» – ۱۹۵۹ «دوایتیانا» – ۱۹۶۰ «شیرهای آب» – ۱۹۶۱ «موسیقی چشم درگام قرمز» – «آرابسك برای‌کنت‌آنگر» – «باگاتل بر ویلارد ماس» – ۱۹۶۲ «چشم انداز زن» (ناتمام) "Moonplay" (ناتمام) – ۱۹۶۳ «دفترياددداشت» "Mood Monrian" – ۱۹۶۴ «کشتی» – رو رو»– ۱۹۶۵ «نقطه‌هادرخطها»– «آندی‌وارهول «نسخه صامت» – ۱۹۶۶ «چراغها» (ناتمام)– «پیر روها» (ناتمام)– ۱۹۶۸ «گردش» – ۱۹۶۹ «وات» با تخم مرغ‌ها» .

مارتا مشاروس (مجارستان – ۱۹۳۱)

۱۹۵۴ «آنها باردیگر تبسم میکنند» (کوتاه) ۱۹۵۵ «تاریخ آلبرت فالوا» (کوتاه)– «آنسوی میدان کالوین» (کوتاه)– ۱۹۶۰ «خودمان هم نقشی داریم» (کوتاه)– ۱۹۶۱ «ضربان قلب» (کوتاه)– «رنگهای واساره لی» (کوتاه) – ۱۹۶۲ «یانوش تورن‌یای» (کوتاه)– «کتابهای‌کودکان» (کوتاه)– ۱۹۶۳ «شب ۲۷ ژوئیه ۱۹۶۳» (کوتاه)– «مواظبت و محبت» (کوتاه)– ۱۹۶۴ «قاصدك» (نیمه‌بلند)– «شهرنقاشها» (کوتاه)– «هنرمندان سوسیالیست از ۱۹۳۴ تا ۴۴» (کوتاه)– ۱۹۶۵ «۱۵ دقیقه درباره ۱۵ سال» (کوتاه) ۱۹۶۶ «شهر زنگها» (کوتاه)– «میکلوس بورسوس» (کوتاه)– ۱۹۶۷ «دختر» (ازفیلمنامه‌خودش)– ۱۹۶۸ «عواطف پیوند دهنده» (ازفیلمنامه خودش)– ۱۹۷۰ «گریه نکنید ، دختران زیبا» (ازفیلمنامه خودش)– «پذیرش فرزند» ۱۹۷۵ .

نینا موئیز (ایالات متحده)

۱۹۳۴ «آوازگهواره» محصول پارامونت ، با همکاری میچل لاین ، باشرکت : دوروتیا ویك .

زت مولاس (نام اصلی : زدنکا اسمولووا – چکوسلواکی – ۱۹۲۳)

۱۹۲۳ «زاوت پودیو نیووا» – ۱۹۲۷ «خانه قدیمی» – ۱۹۳۰ «آسیابان وپسرانش» – ۱۹۳۷ «کارل هنیگ ماگا» .

جین مورفین (ایالات متحده – ۱۸۹۳–۱۹۵۵)

۱۹۲۴ «همسران سربراه» (ازفیلمنامه خودش با همکاری جوستین اچ . مك‌کلوسکی) باشرکت : می آلیسون، راکلیف فلوس– ۱۹۲۶ «استاد عشق» ، فرست ناشنال (کارگردانی مشترك با لارنس تریمبل ، همچنین همکاری درفیلمنامه) باشرکت : لیلیان ریچ ، هارولد آستین .

موسیدورا (نام اصلی : ژان‌روك – فرانسه – ۱۸۸۹–۱۹۵۷)

۱۹۱۸ Vioenta (ازفیلمنامه خودش و باشرکت خودش)– ۱۹۲۰ تا ۲۳ «شعله پنهان» (با شرکت خودش)– «برای دون‌کارلوس» (با شرکت خودش)–

«آفتاب وسایه» (باشرکت خودش)- ۱۹۲٤ «سرزمین گاوبازی» (دراسپانیا)- ۱۹۲٦ «گهواره خدا» - ۱۹۵۱ «تصویر سحرآمیز» (مستند) .

امه ناوارا (بلژیك)
۱۹۱۸ «روح بلژیکی‌ها» (کوتاه) .

آلا نازیموا (نام اصلی: آلانازیموف- ۱۸۷۹-۱۹٤۵)
۱۹۲۳ «سالومه» با شرکت خودش (درعناوین فیلم ازاو بعنوان کارگردان نام برده نشده) .

فرانسیس‌فورد اشتروم (ایالات متحده)
۱۹۲۵ «ارزش بازاری او» محصول پرودیوسرز دیستریبیوش کورپوریشن .

میبل نورماند (ایالات متحده - ۱۸۹٤-۱۹۳۰)
همه فیلم‌هایش با شرکت خودش ساخته شده وهمه محصول کیستون است : ۱۹۱٤ «گرفتاری عجیب میبل» باشرکت : چارلز چاپلین - «عشق وگازولین» - «میبل پشت فرمان» ، باشرکت : چارلزچاپلین ، مك سنت - «گیرافتاده درکاباره» (کارگردانی مشترك با چاپلین) باشرکت :چارلزچاپلین - «روز پرگرفتاری میبل» ، (کارگردانی مشترك با چاپلین) با شرکت : چارلز چاپلین - «زندگی زناشوئی میبل» (کارگردانی مشترك با چاپلین) با شرکت : چارلزچاپلین - «درصندوق‌خانه بدست آمده» - «فرار مشکل میبل» .

آلیس اوفردریکس (انگلستان - ۱۹۰۰)
۱۹۳۸ "Julia Jubilerar" (در سوئد) با همکاری لالارتیزن - ۱۹۵۰ «عذاب یك‌کودك» (در دانمارك) .

روث اورکین (ایالات متحده)
همه فیلم‌ها با همکاری موریس انگل : ۱۹۵۳ «پناهنده‌کوچولو»- ۱۹۵۵ «عاشقان‌وآب‌نبات چوبی‌ها» ۱۹۵۸ «عروسی‌ها وبچه‌ها» .

رنه اورو (آرژانتین)
۱۹۳۰ «آرژانتین» (کارگردانی مشترك) .

روث براین اوون (ایالات متحده)
۱۹۲۱ «یکی بود یکی نبود» با شرکت خودش ، محصول بولمن .

ایدامی پارك (ایالات متحده)
۱۹۱۳ "Simple Pool" محصول یونیورسال ، کوتاه باهمکاری ژوزف دوگراس - ۱۹۱٦ «قلبهای به هم پیوسته» محصول بلوبرد - ۱۹۱۷ «نجات» از فیلمنامه خودش، محصول بلوبرد - «شعله‌های عصیان» بلوبرد ، با همکاری ژوزف دوگراس - «اسارت» از فیلمنامه خودش ، محصول بلوبرد - ۱۹۱۸ «عشق در برادوی» ازفیلمنامه خودش ، محصول بلوبرد - «عشق بزرگ» ازفیلمنامه خودش ، محصول جوول - «مسیر خطرناك» ازفیلمنامه خودش ، محصول یونیورسال - «اعتراف مانکن»ازفیلمنامه‌خودش، محصول‌یونیورسال- «نان» ازفیلمنامه خودش، یونیورسال - ۱۹۱٤ «همسر شگفت‌انگیز» از فیلمنامه خودش ، یونیورسال - "Vanity Pool" ازفیلمنامه خودش ، یونیورسال - ۱۹۲۰ «مرد پروانه‌ای» ازفیلمنامه خودش ، محصول آر . سی - «بانی می» محصول فدرتید ، با همکاری ژوزف دوگراس ، باشرکت: لبسی‌لاو - «ساکنین مناطق عرکزی» ، فدرتید ، باهمکاری ژوزف دوگراس و با شرکت: بسی‌لاو - «پنی ازجاده بالای تپه» ، فدرتید ، باهمکاری ژوزف دوگراس و باشرکت : بسی‌لاو .

کلر پارکر (ایالات متحده)
همه فیلم‌هایش نقاشی متحرك است ودرفرانسه باهمکاری «الکساندر آلکسی‌یف» ساخته شده است : ۱۹۳٤ «شبی درکوهستان برهنه» - «زیبای جنگل خاموش» - «رژه کلاه‌ها» - «اورنگ فرانسه» - «نقابها» - «نوکتون» - «بوته مشتعل» - «قدرت زمین» .

ایوا په تلسکا (لهستان - ۱۹۲۰)
۱۹۵۳ «سه داستان» (یك اپیزود) ازفیلمنامه خودش - ۱۹۵۵ «سه آغاز» (یك اپیزود) ازفیلمنامه خودش - «کشتی‌های غرق شده» (کارگردانی مشترك با چسلاو په تلسکی ، همچنین همکاری درفیلمنامه) - «آسمان سقف ماست» (کارگردانی مشترك با «چ . په تلسکی» ، همچنین همکاری درفیلمنامه)- ۱۹٦۱ «سرگروهبان‌کالن» (کارگردانی مشترك با «چ . په تلسکی» ، همچنین‌همکاری‌درفیلمنامه)- ۱۹٦۲ «بالهای سیاه» با همکاری «چ . په تلسکی» - ۱۹٦۳ «طبال» ، با همکاری «چ . په تلسکی» - ۱۹٦۵ «تسبیح چوبی» باهمکاری «چ . په تلسکی» - ۱۹٦٦ «دون‌گابریل» باهمکاری «چ . په تلسکی»- ۱۹٦۷ «مربوط به‌وجدان» باهمکاری «چ . په تلسکی» - ۱۹٦۹ «چشمهای تهی» باهمکاری «چ . په تلسکی» .

ماگدا پتکانووا (بلغارستان)
۱۹٦۷ «شیبیل» با همکاری «زاهاری ژاندوف».

روزاریو پای (اسپانیا)
۱۹۳٦ «گربه وحشی» (کوتاه) .

ورا پلیوووا - سیمکووا (اتحاد جماهیر شوروی)
۱۹۷۰ «موش‌ها ، روباهان وتپه اعدام» (از فیلمنامه خودش) .

میمی پولاك (سوئد - ۱۹۳۰)
۱۹۵٦ «حق عشقبازی» .

ایرنیا پویا فسکایا (اتحاد جماهیرشوروی)
۱۹۵۹ «انتقام» .

اولگا پرئو براژنسکایا (اتحاد جماهیرشوروی- ۱۸۸۵)
۱۹۱٦ «دوشیزه روستائی» ازفیلمنامه خودش - ۱۹۲۲ «کاشتانکا» - ۱۹۲۳ «قفل ساز و وزیر» (کارگردانی‌مشترك با ولادیمیرگاردین)- ۱۹۲۸ «زنان ریازان» (کارگردانی مشترك با ایوان‌پرافوف)- ۱۹۲۹ «آخرین‌نمایش» - ۱۹۳۱ «دن‌آرام» ازفیلمنامه خودش (کارگردانی‌مشترك با ایوان پرافوف)- ۱۹۳۵ «راه‌های دشمنان» (کارگردانی مشترك با ایوان پرافوف) - ۱۹۳٦ «دانه» (کارگردانی مشترك با ایوان پرافوف)- ۱۹٤۱ «کودکان تایگا» (کارگردانی مشترك با ایوان پرافوف) .

هدویکا رابئووا (چکوسلواکی)
۱۹۱۹ «آدا» (کوتاه) .

ناتالیا راشفسکایا (اتحاد جماهیرشوروی)
۱۹۵۹ «دوستیگایف و دیگران» (کارگردانی مشترك با ی. موزیکانت، همچنین همکاری‌درفیلمنامه)- ۱۹٦۰ «پدران وپسران» (کارگردانی مشترك با آدولف برگونکف ، همچنین همکاری درفیلمنامه).

والاس راید «دوروتی داونپورت» (ایالات متحده - ۱۸۹۵)
۱۹۲۳ «بازمانده انسان» محصول فیلم بوکینگ آفیس - با شرکت : دوروتی داونپورت ، بسی‌لاو - «شن روان» سلزنیك - ۱۹۲۹ «لیندا» محصول فرست دیویژن ، باشرکت : وارنر باکستر- ۱۹۳۳ «پول‌کثیف» (با امضای‌دوروتی‌داونپورت)- ۱۹۳٤ «جاده انحطاط» محصول ترولایف، (کارگردانی مشترك با ملویل شایر) با شرکت : هلن‌فاستر، می‌بوش- «زن محکوم» محصول مارسی ، باشرکت : کلودیا دل ، لولالین .

لوته راینیگر (آلمان - ۱۸۹۹)
همه فیلم‌های وی نقاشی متحرك است : ۱۹۱۸ «فلوت‌نواز رنگین جامه‌های مه لین» (کارگردان : پل وگه نر) زمینه‌های عناوین‌فیلم- ۱۹۱۹ تا ۲۰ «تزئینات قلبهای عاشق» (کوتاه)- ۱۹۲۰ تا ۲۲ «عشق و زوج وفادار» (کوتاه)- «چمدان پرنده» (کوتاه)- «ستاره بیت‌اللحم» (کوتاه)- "Aschenputtel" (کوتاه)- ۱۹۲۲ «زیبای خفته» - ۱۹۲۳ تا ۲٦ «ماجراهای شاهزاده احمد» - ۱۹۲۸ «ماجراهای دکتر دولیتل» (۳ فیلم‌کوتاه)- ۱۹۳۰ «شکار ثروت» (یك سکانس کارتون سایه‌ای درداخل یك فیلم زنده داستانی) - «ده دقیقه موزار» (کوتاه)- ۱۹۳۱ «دلقك» - ۱۹۳۲ «سیسی» - ۱۹۳۳ «کارمن» (کوتاه) - ۱۹۳٤ «چرخ گردان» (کوتاه) - Das Gestchlene Herz (کوتاه) - « گراف‌فون کاراباس » (کوتاه) - "Puss-in-Boots" (کوتاه)- «پاپاگونو» (کوتاه)- «گالاتیا» (کوتاه)- "Kalif Slarch" (کوتاه) - «لوله بخاری پاك‌کن کوچولو» (کوتاه) - ۱۹۳٦ «سایه‌ها» - ۱۹۳۷ «صبحانه شاه» (درانگلستان) - ۱۹۳۸ «سرود ملی فرانسه» (به‌کارگردانی ژان رنوار، کارتون سایه‌ای درفیلم زنده داستانی) - ۱۹٤۰ "L'elisir d'more" (ناتمام)- ۱۹٤٤ «غاز طلائی» «ناتمام» بعد (درانگلستان) : ۱۹٤۹ «دختر» - «روز تولد مری» - ۱۹۵۲ تا ۵٦ (فیلم‌های‌کوتاه) : «زیبای خفته» - « ملخ و مورچه » - "Calif Storch" « هانسل وگره تل » - « لوله بخاری پاك‌کن » - «تامبرلنیا» - «شاهزاده قورباغه» - «سیندرلا» - "Puss in Boots" - «پاپاگینو» - «جك وساقه لوبیا» - «خیاط‌کوچولوی دلاور» - «سه آرزو» - «سفید برفی» - «ستاره بیت‌اللحم» - «علاءالدین» - ۱۹۵۸ «هلن زیبا» - «شبستان» .

لنی ریفنشتال (نام اصلی : هلن برتا آمالی ریفنشتال - متولد آلمان - ۱۹۰۲)
۱۹۳۲ «نورآبی» ، (همکاری درفیلمنامه وایفای نقش) - ۱۹۳۳ «پیروزی ایمان» (مستند) - ۱۹۳٤ «سرزمین پست» ازفیلمنامه خودش (کارگردانی مشترك باآلفرد آبل) و باشرکت خودش - ۱۹۳۵ «پیروزی اراده» (مستند)- «روز آزادی - ارتش ما» (مستند)- «بازی‌های المپیك» قسمتهای اول ودوم (مستند) - "Penthesilea" ازفیلمنامه خودش (ناتمام)- «اخبار مهم هفته» (ناتمام)- «وان‌گوگ» (ناتمام)- ۱۹۵۲ «نورآبی» (ازروی نسخه ۱۹۳۲ ، ناتمام) - ۱۹۵٤ «سرزمین پست» (با «ج. و. پابست» وهمکاری درفیلمنامه وبازی درفیلم)- «شیاطین قرمز» (همکاری درفیلمنامه باشرکت : ویتوریو دسیکا ، بریژیت باردو (ناتمام)- «قله جاویدان» (ناتمام)- ۱۹۵۵ «فردریك و ولتر» (ناتمام)- «سه ستاره دردامن‌مادونا» باشرکت: آنا مانیانی (ناتمام)- ۱۹۵٦ «محموله سیاه» باشرکت خودش (مستند)- ۱۹٦۰ «نورآبی» (همکاری در

فیلمنامه ، نسخه جدید ، ناتمام)- «نوبا» (مستند ، طرح آینده) .

مارگارتا روزن‌کرانتس (سوئد – ۱۹۰۱)
۱۹۴۹ "Kuckelikaka" (نیمه بلند) .

باربارا روبین (ایالات متحده – ۱۹۴۵)
همه فیلمهای وی‌کوتاه است : ۱۹۶۴ «کریسمس روی زمین» – ۱۹۶۵ «روزی‌که پرنده‌ها به داخل کارخانه پروازکردند من بیرون رفتم» – «کریسمس روی زمین» (قسمت دوم) – ۱۹۶۶
"Allen for Allen, London, is Peter"

بورلی سی . رول (ایالات متحده)
۱۹۲۰ «راز واشینگتن اسکوایر» محصول شرکت فیدلیتی .

لئونتین ساگان (اتریش – ۱۸۹۹)
۱۹۳۱ «دوشیزه‌ای دریونیفورم» (درآلمان) با شرکت : دوروتیاویک – ۱۹۳۲ «مردان آینده» (در انگلستان) با شرکت : رابرت دونات ، مرل اوبرون .

لاریسا شپیتکو (اتحادجماهیرشوروی– ۱۹۳۹)
۱۹۶۳ «گرما» – ۱۹۶۶ «بالها» .

ایستر شوب (اتحاد جماهیرشوروی – ۱۸۹۴ – ۱۹۵۹)
همه فیلم‌های «شوب» مستند است: ۱۹۲۷ «سقوط خاندان رومانوف» ازفیلمنامه خودش – «جاده بزرگ» ازفیلمنامه خودش – ۱۹۲۸ «روسیه نیکلای دوم ولئو تولستوی» ، ازفیلمنامه خودش – ۱۹۳۰ «امروز» – ۱۹۳۲ «کومسومول»– ۱۹۳۴ «مترو درآسمان»– ۱۹۳۷ «سرزمین جماهیرشوروی» – ۱۹۳۹ «اسپانیا» – ۱۹۴۰ «۲۰ سال سینمای شوروی» با همکاری پودوفکین – ۱۴۹۱ «چهره دشمن» – ۱۹۴۷ «راه‌های فرعی به آراکس» .

دینا شوری (انگلستان)
۱۹۲۷ «ادامه بده» – ۱۹۲۹ «آخرین پاسگاه» ازفیلمنامه خودش .

آنا سوکولوفسکا (لهستان)
۱۹۶۵ «بی‌تیا» .

جولیا سولشسوا (اتحاد جماهیرشوروی – ۱۹۰۱)
۱۹۳۹ "Shchors" با همکاری «الکساندر داوشنکو» – ۱۹۴۰ «آزادی» با همکاری «داوشنکو» – ۱۹۴۳ «جنگ برای اوکراین» با همکاری «ی. آودی نیکو» و «داوشنکو» – ۱۹۴۵ «پیروزی دراوکراین وبیرون راندن سربازان آلمانی ازخاك اوکراین» با همکاری «داوشنکو» – ۱۹۴۷ «نیچورین» با همکاری «داوشنکو» – ۱۹۴۳ «ایگور بولیچوف» – ۱۹۵۴ «بازرسان بی‌میل» – ۱۹۵۸ «شعر دریا» – ۱۹۶۰ «سالهای سوزان» – ۱۹۶۴ «دسنای افسون شده» – ۱۹۶۹ «فراموش نشدنی» .

سوزان زونتاگ (ایالات متحده – ۱۹۳۳)
۱۹۶۹ «آواز دونفری برآدمخوارها» (درسوئد) باشرکت : آدریانا آستی – ۱۹۷۱ «برادرکارل» (در سوئد) با شرکت : گونل لیندبلوم .

روث استون هاوس (ایالات متحده – ۱۸۹۴ – ۱۹۴۱)
همه فیلم‌های «هاوس» کوتاه است وهمه باشرکت خودش وهمه نیز محصول یونیورسال است : ۱۹۱۶ «قلب مری‌آن» (همکاری درفیلمنامه)– «مری‌آن در اجتماع» (همکاری درفیلمنامه)– ۱۹۱۷ «دوروتی جرأت می‌کند» – «آکتریس ربوده شده» – «عشق توله سگ»– «ماجرای عشقی کاکی‌سو»– «زنان پرسروصدا» (همکاری در فیلمنامه) – « دروغهای ساتین » – "Dividend Dan" (ازفیلمنامه خودش).

ورا استرویوا (اتحاد جماهیرشوروی– ۱۹۰۳)
۱۹۳۴ «شب پیترزبورگ» باگریگوری روشال – ۱۹۳۶ «نسل فاتحین» با همکاری «گ . روشال» – (حدود ۱۹۴۰ تا ۴۵ تعداد نامعینی فیلم کوتاه در تاجیکستان شوروی ساخت – ۱۹۴۷ "Marite" ۱۹۵۱ «کنسرت بزرگ»– ۱۹۵۵ «بوریس‌گودونوف»– ۱۹۵۹ «خووانش چنا» (همکاری درفیلمنامه) .

کارین سوآنشتروم (سوئد – ۱۸۷۳–۱۹۴۲)
همه فیلم‌ها باشرکت خودش ساخته شده است : ۱۹۲۳ «نمایشگاه پابومان» (کارگردانی‌مشترك بااسکار ریدکوئیست)– ۱۹۲۵ "Kalle Utter" – «هلندی سرگردان» – ۱۹۲۶ «دختری با مانتو» .

ماریان شه مس (مجارستان –۱۹۲۴)
۱۹۵۷ «من یك ملوان خواهم شد» – (ازفیلمنامه خودش– کوتاه)– «یادداشتهای سفرمصر» (ازفیلمنامه خودش ، مستند)– ۱۹۶۰ تا ۶۲ فیلم‌های خبری – ۱۹۶۳ «سه توده دود سفید» (مستند)– ۱۹۶۴ «طلاق در بوداپست» (مستند)– «آزمایش‌ها و اعتراف‌ها» (مستند)– ۱۹۶۵ «زیارت» (مستند)– ۱۹۶۶ «زن‌ها هرکاری‌را انجام خواهندداد» (مستند)– ۱۹۶۷ «خیلی ساده‌است» (مستند ،براساس فیلمنامه خودش)– ۱۹۶۸ «من بخاطر تو عصبانی هستم» (مستند ، براساس فیلمنامه خودش)– ۱۹۶۹ «هرکاری‌که دلم بخواهد می‌کنم» (براساس فیلمنامه خودش).

مارگارت تامپسون (انگلستان)
۱۹۵۲ «بازی‌کودکانه» .

اینگرید تولین (سوئد – ۱۹۲۹)
۱۹۶۴ «پرستش» با شرکت خودش .

وندی توی (انگلستان – ۱۹۱۷)
۱۹۵۳ «آن غریبه‌کارتی بجا نگذارد» (کوتاه)– ۱۹۵۴ «قضیه مرموزتکمن» باشرکت: مارگارت‌لی‌تون– ۱۹۵۵ «سه قتل» (یك اپیزود)– «شورش برپاکردن» باشرکت : کنت مور – «طرفدارکامل مری» باشرکت : نایجل پاتریك – ۱۹۵۶ «درروز دوازدهم» (کوتاه)– ۱۹۵۷ « صمیمی مثل یك لاك‌پشت » با شرکت :جان گرکسون – ۱۹۶۲ «ما به نیروی دریائی پیوستیم» با شرکت درك بوگارد ، کنت مور – ۱۹۶۳ «صبحانه شاه» (کوتاه) .

نادین ترنتینیان (فرانسه – ۱۹۳۴)
۱۹۵۶ «نااستواری ، نامت زن است» (کوتاه)– ۱۹۶۷ «عشق من ، عشق من» باشرکت : ژان – لوئی ترنتینیان ، میشل پیکولی – ۱۹۶۹ "Le Voleur de Crimes" با شرکت : ژان – لوئی ترنتینیان – ۱۹۷۱ «فقط برای دیگران اتفاق می‌افتد» با شرکت : کاترین دونو ، مارچلو ماسترویانی .

می تولی (ایالات متحده – ۱۸۸۵–۱۹۲۴)
۱۹۲۱ «سطل‌کهنه شکسته» محصول‌فیلم بوکینگ آنیس – ۱۹۲۲ «دوست مشترك ما» محصول فیلم بوکینگ‌آنیس – «بوسه‌ها» محصول مترو ، باهمکاری م. کارجر – ۱۹۲۶ «آن دارودسته قدیمی من» .

هرمینا تیرلووا (چکوسلواکی – ۱۹۰۰)
همه فیلم‌های «تیرلووا» نقاشی متحرك است : ۱۹۴۱ «مورچه‌ای بنام فردا» – ۱۹۴۷ «شورش اسباب بازی‌ها» – ۱۹۴۸ «لالائی» – ۱۹۵۱ «ناجور» ۱۹۵۲ «نه جوجه»– ۱۹۵۳ «رام‌کردن اژدها»– ۱۹۵۶ «توپ بازیگوش» – «مارتین تنبل» – ۱۹۵۹ «عروس گمشده» – «قطارکوچولو» – «گره در دستمال» ۱۹۶۰ «یك درس» – ۱۹۶۱ «نامه گمشده» – ۱۹۶۲ «دوگوی پشمی» – ۱۹۶۳ «مرمر» – ۱۹۶۵ «پیش‌بینی آبی» – ۱۹۶۶ «آدم برفی» – «پسر یا دختر ؟» ۱۹۶۷ «بهشت سگ» – «درخت‌کریسمس» – ۱۹۶۹ « ستاره بیت‌اللحم » – ۱۹۷۰ « سوت شیشه‌ای » « نقاشی‌های کوچك » .

اولگا پولیتسکایا (اتحاد جماهیرشوروی)
۱۹۶۰«آنامان‌کودر» با م.کالیك و ب. رتیسارف

والنتینا یوشیکا (لهستان)
۱۹۵۷ «پایان شب» باهمکاری «ج. دزدیدزینا و «پ. کومورووفسکی» .

آنیس واردا (فرانسه – ۱۹۲۸)
۱۹۵۵ «نقطه‌کوتاه» (نیمه‌بلند) باشرکت: سیلویا مونفورت – ۱۹۵۷ «ای‌فصل‌ها ، ای‌قصرها» (کوتاه)– ۱۹۵۸ "Opera Mouffe" (کوتاه) با شرکت : دوروتی بلانك – ۱۹۵۹ "La Cocotle d'Azur" (کوتاه) – «نامزدهای پون‌مك دونالد» (کوتاه) – ۱۹۶۲ «کلئو از ۵ تا ۷» با شرکت : کورین مارشان – ۱۹۶۵ «خوشبختی» با شرکت : ماری فرانس‌بویه – ۱۹۶۶ «الزا» (مستند)– «مخلوقات» با شرکت :کاترین دونوو ، میشل پیکولی – ۱۹۶۷ «عمو ژانکو» (در ایالات متحده ، کوتاه)– ۱۹۶۹ «عشق شیرها» (در ایالات متحده) با شرکت : ویوا ، شرلی کلارك – «پلنگ‌های سیاه» (درایالات متحده ، مستند).

جودیت واس (مجارستان – ۱۹۳۲)
همه فیلم‌های «واس» کوتاه است : ۱۹۶۰ «نور پولاریزه»– ۱۹۶۲ «چه‌کسی میتواند دیگرادامه دهد»– ۱۹۶۵ "Bobe" — "Circadiar Rythms" ۱۹۶۶ «کجا می‌روی ؟» – ۱۹۶۷ «دوستت‌کیست ؟» – «دسته سه نفری» .

نیکول ودر (فرانسه ، ۱۹۱۱ – ۱۹۶۵)
۱۹۴۷ «پاریس در ۱۹۰۰» (ازفیلمنامه خودش)– ۱۹۵۰ «زندگی فردا آغاز میشود» با شرکت : آندره ژید ، پیکاسو ، ژان پل سارتر – ۱۹۵۱ «آمازون» (کوتاه)– ۱۹۵۳ «مرزهای انسان» (کوتاه) باهمکاری «ژان روستاند» .

مارگریت ویل (چکوسلواکی)
۱۹۲۹ «جنگل یك شهربزرگ» با همکاری «لئو مارتن»– فعالیتهای‌بعدی درفرانسه : "La Banque Nemo" –«خودت‌راباآملی‌سرگرم‌کردن»باهمکاری «رنه وایسباخ» .

تیافون هاربو (آلمان ، ۱۸۸۸ – ۱۹۵۴)
۱۹۳۳ «الیزابت ودلقك» – ۱۹۳۴ «صعود هانل» (ازفیلمنامه خودش) .

میلدرد وب (ایالات متحده)
۱۹۲۲ « پسر سرگردانم امشب کجاست ؟ » – "Equity-sr" باهمکاری «ج. پ. هوگان» باشرکت: کولن لاندیس .

بالاچپ : " لرنا رابینگر " و دستیارش در سال ۱۹۲۲
راست : " مرل اوبرون " در نخستین فیلمش مردان فردا
پائین : جاده انحطاط (جانم والاس رید — ۱۹۳۴)

لوئیس وبر (ایالات متحده ، ۱۸۸۲–۱۹۳۹)

۱۹۱۳ « چشم‌های خـدا » محصول بلوبرد – «کریسمس‌یهودی» ازفیلمنامه خودش ، محصول رکس، (کارگردانی‌مشترك با «فیلیپ اسمالی»)– ۱۹۱٤«تاجر ونیزی» محصول یونیورسال ، کارگردانی مشترك با «اسمالی» ، همکاری درفیلمنامه وایفای‌نقش– «خائن» ازفیلمنامه خودش ، محصول بوس‌ورث – «مثل بیشتر همسرها» (ازفیلمنامه‌خودش وبوس‌ورث)– «ریاکاران» (ازفیلمنامه خودش وبوس‌ورث)– «رنگهای تقلبی» (ازفیلمنامه خودش‌وبوس‌ورث)– «موضوع جدی‌است» (ازفیلمنامـه خودش)– ۱۹۱۵ «مالی سن شاین» (از فیلمنامه خودش وبوس‌ورث)– «فقط یك سیگار» (ازفیلمنامه خودش)، محصول گولدسیل – «رسوائی» (ازفیلمنامه خودش ، کارگردانی مشترك با اسمالی) ، محصول یونیورسال – ۱۹۱٦ «اختلاف» (کوتاه ، از فیلمنامه خودش) محصول گولد سیل – «لی‌لی کن ، شیطان دردسر ایجاد میکند» (ازفیلمنامه خودش) محصول بلوبرد – «بچه‌هایم کجا هستند؟» (همکاری درفیلمنامه) یونیورسال – «فرانسوی طبقه پائین» ، محصول یونیورسال – « تنها در دنیـا » (کوتاه ، کارگردانی مشترك با «اسمالی» ، همکاری درفیلمنامه) محصول یونیورسال – «مردم دربرابر جان‌دو» (از فیلمنامه خودش) محصول یونیورسال– «صخره ثروت» (کوتاه ، ازفیلمنامه خودش ، کارگردانی مشترك با : اسمالی) محصول اسپشال– رکس– «بدل جان نید هام» محصول بلوبرد – « برای حفظ آبروی خانـواده » (کارگردانی مشترك با «اسمالی» وایفای‌نقش) محصول بلوبرد – «کفشها» (همکاری درفیلمنامه) محصول بلوبرد – «دختر لال پورتی‌چی» (ازفیلمنامه خودش) محصول یونیورسال با شرکت : آنا پاولووا – ۱۹۱۷ «دستی‌که‌گهواره را می‌جنباند» (کارگردانی مشترك با: اسمالی) محصول یونیورسال – «درست مثل تو ومن» یونیورسال «خانم م. مرموز» محصول بلوبرد – «بهای وقت خوب» محصول یونیورسال – جوول ، باشرکت : میلدرد هریس – «مردی‌که خدا را به مبارزه خواند» محصول یونیورسال – «هیچ جا مثل خانه نیست» محصول یونیورسال – «فقط برای شوهرها» محصول یونیورسال – «جوول» با شرکت : میلدرد هریس – ۱۹۱۸ «دکتر وآن زن» (ازفیلمنامه خودش) محصول یونیورسال – «لباس عاریه» (ازفیلمنامه خودش) با شرکت : میلدرد هریس – ۱۹۱۹ «وقتی یك دخترعاشق میشود» (ازفیلمنامه خودش) باشرکت: میلدرد هریس– «مری ریگان» (همکاری درفیلمنامه) محصول فرست ناشنال ، باشرکت : آنیتا استوارت – «رومانس نیمه شب» (همکاری درفیلمنامه) محصول فرست ناشنال ، باشرکت : آنیتا استوارت – «شایعه سازان» (ازفیلمنامه خودش) یونیورسال – «خانه» (ازفیلمنامه خودش) یونیورسال ، باشرکت : میلدرد هریس – «ممنوع» (همکاری درفیلمنامه) یونیورسال ، باشرکت : میلدرد هریس – ۱۹۲۱ «همسران خیلی عاقل» (همکاری در فیلمنامه) پارامونت ، با شرکت : کلرویندسور – «چه چیزی به زحمتش می‌ارزد ؟» (همکاری درفیلمنامه) پارامونت ، باشرکت : کلرویندسور– «جلب رضایت فقط یك زن» (ازفیلمنامه خودش) پارامونت ، باشرکت : کلرویندسور– «لکه» (ازفیلمنامه خودش) محصول‌فیلم بوکینگ وارن ، باشرکت : کلرویندسور– «مردها چه میخواهند ؟» (ازفیلمنامه خودش) فیلم بوکینگ‌وارن، باشرکت : کلرویندسور– ۱۹۲۳ «فصلی اززندگی او» (ازفیلمنامه خودش) یونیورسال – «جوول» باشرکت : جین مرسر– ۱۹۲٦ «تبصره ازدواج» (ازفیلمنامه خودش) یونیورسال – «جوول» باشرکت : بیلی داو ، فرانسیس بوشمن – ۱۹۲۷ «لذت طلبان» (ازفیلمنامه خودش) محصول یونیورسال ، باشرکت : بیلی داو – «فرشته برادوی» محصول پاته ، باشرکت : لئاتریس جوی – ۱۹۳٤ «گرمای سفید» محصول پنیاکل ، با شرکت : ویرجینیا چریل ، مونا ماریس .

لینا ورتمولر[۵] (نام اصلی : آرکانجلا ورتمولر فون الگ ، ایتالیا – ۱۹۲۸)

۱۹٦۳ «مارمولك‌ها» (ازفیلمنامه‌خودش)– ۱۹٦٤ (کوتـاه) –"Non Stuzzicate la Zanzara" ۱۹٦۷ "Giornalino de Gian Burrasca" (کوتـاه) – ۱۹٦۸ "Due e due non fa pia quatro" با همکاری «فـرانکو زفیرلی» – ۱۹۷۲ «میمی» «ازفیلمنامه خودش ، برای تلویزیون»– ۱۹۷۵ «گمگشته» – ۱۹۷٦ «هفت خوشگل» .

جویس ویلاند (کانادا)

۱۹٦۳ «رفتار اخیر لاری» (کوتاه) – ۱۹٦٤ «پنجره‌آبی‌زیرشیروانی‌پگی» (کوتاه)– «میهن‌پرستی» قسمت‌های اول ودوم (فیلم‌های‌کوتاه)– ۱۹٦۵ «لباس شنا» (کوتاه)– «نابینائی باربارا» (کوتاه ، با بتی فوگوسون)– ۱۹٦۷ «قایق بادبانی» (کوتاه)– «رنگ کردن است» (کوتاه)– ۱۹٦۸ «۱۹۳۲» (کوتاه) – «غذای‌گربه» (کوتاه) – «زندگی موش ورژیم غذائی درآمریکای شمالی» (کوتاه)– «تسلط خرد برعاطفه» – «چکه آب» (کوتاه ، باهمکاری مایکل اسنو) – «عشق میهن‌پرست حقیقی» (طرح آینده) .

السی جین ویلسون (ایالات متحده)

۱۹۱۵ « زن کـامل » یونیورسـال – ۱۹۱٦ "Human Catos" محصول بلوبرد – ۱۹۱۷ «دزد دریائی‌کوچولو» محصول‌باترفلای – «زنجره» محصول یونیورسال – «پسرکوچولوی من» محصول بلوبرد – «بانوی خاموش» محصول یونیورسال – ۱۹۱۸ «عشق جدید بجای عشق قدیم» محصول بلوبرد – «زیبای اسیر» محصول یونیورسال – «شهر اشکها» محصول بلوبرد – «بانوی رؤیائی» محصول بلوبرد – ۱۹۱۹ «جاذبه تجمل» محصول‌بلوبرد – «بازی به پایان رسید» محصول یونیورسال .

مارگری ویلسون (نام اصلی : سارا بارکـر استره‌یر– ایالات متحده – ۱۸۹۸)

۱۹۲۱ «آن چیز بخصوص» ، محصول هـرمان (کارگردانی مشترك با : «لاورنس اندروود» و ایفای نقش) .

می زترلینگ (سوئد – ۱۹۲۵)

۱۹٦۰ «تجاوز مؤدبانه» (درانگلستان ، مستند)– ۱۹٦۱ «فـرمانروایان مصرکوچك» (در انگلستان ، مستند) – ۱۹٦۲ "The Presperity Race" (در انگلستان ، مستند)– «بازی جنگ» (در انگلستان ، کوتاه) – ۱۹٦۳ «دموکراسی به روش خودت انجام بده» (درانگلستان ، مستند)– ۱۹٦٤ «زوجهای عاشق» باشرکت : هاریت آندرسون ، آنتیابیورك – ۱۹٦٦ «بازیهای شبانه» با شرکت : اینگرید تولین – ۱۹٦۸ «دکترگلاس» باشرکت : پراوسکارسون – «دخترها» با شرکت هاریت آندرسون ، بی‌بی آندرسون – ۱۹۷۱ «وان‌گوگ» (درانگلستان ، مستند).

بنیا ژلیازکووا (بلغارستان – ۱۹۲۳)

۱۹٦۰ «وقتی‌که جوان بودیم» – ۱۹٦۵ «بالن بسته شده» .

بالا : می‌زترلینگ

پائین : لینا ورتمولر

۵ – فیـلم‌گمگشته «لینا ورتمولر» در جشنواره چهارم ، جایزه بزرگ رابدست‌آورد و«هفت خوشگل» این فیلمساز درجشنواره زنان نمایش داده شد .

* آخرین فیلمساز زن معـروف دنیای سینما «ژان مورو» است که اخیراً با فیلم «نور» به جمع کارگردانان پیوست .

هنری‌هاتاوی
«... من فیلم میسازم...»

گفتگو از : روی‌نوگیرا
ترجمه‌ی : وازریك درساهاکیان

من در «ساکرامنتو» متولد شدم ، ولی بزودی به «سانفرانسیسکو» رفتیم . پدرم اهل آنجا بود و با دختری خوش صدا ازدواج کرده بود. تمام‌افرادخانواده‌ام درتئاترفعالیت‌میکردند. مادرم اکثراً درکمدیهای موزیکال کارمیکرد و خواهرانم دردسته‌ی کُرآواز میخواندند. مادرم درنخستین‌سینمای "Grauman" درسانفرانسیسکو آوازهائی راکه به Illustrated Slides معروف بودند، میخواند. آنها تصاویر زیبائی داشتندکه درفاصله نمایش دوفیلم با همراهی این آوازها نشان داده میشد .

درآن سال‌ها هیچگونه قانونی‌برای‌حمایت از هنرپیشگان وجود نداشت و اگر شرکتی در راه مسافرت ورشکست میشد دیگر پولی برای بازگرداندن بازیگران وجود نداشت . به‌همین دلیل آن بازیگران جواهراتی همراه داشتندکه اگرجائی درمیماندند میتوانستند جواهرات خود راگروبگذارندوبرای‌بازگشت‌به«سانفرانسیسکو» یا «نیویورك» یا جائی‌که بتوانند دوباره‌کار پیدا کنند ، پول‌کافی بدست آورند .

مادر من دریکی ازاین مسافرت‌هـا در «سان‌دیه‌گو» دچار چنین مصیبتی شد. وهنگامی که درروزنامه‌ها دنبال شغلی میگشت ، یك‌آگهی استخدام هنرپیشه نظرش را جلب‌کرد . آگهی مربوط به شرکتی بود بنام "American Film Company" . آدمهائی چون «جك‌کریگان ، پالین باش ، جورج پریولات ، جسالین وان ترامپ ، جك ریچاردسون» وکارگردانی بنام «آلن دوان» درآنجا فعالیت داشتند ومادرم نیز بآنان پیوست .

اگر به یك بچه نیز احتیاجی پیدا میشد من یا خواهرانم دراختیارشان بودیم . ما هرروز با دلیجان‌ها به بیرون شهر میرفتیم ویك فیلم یك حلقه‌ای میساختیم ومن معمولاً نقش بچه‌ای را بازی میکردم‌که سرخپوستان‌اورا میدزدیدند، وبعدهاکه این بچه بزرگ میشد «جك‌گریگان» نقش اورا بازی میکرد . ما به جز روزهای شنبه ویکشنبه ، روزی یك فیلم میساختیم . بعد از دو سال‌کار مداوم زمانی رسیدکه «توماس اینس» استودیوئی بزرگ درسانتا بلوار میساخت ، مدتی هم برای این‌کمپانی‌کارکردیم وسپس به «یونیورسال» رفتیم . مادرم درتمام آن سریال‌ها باتفاق«جان‌فورد»، «کریس‌کانارد»، «الاهال» و «باب لئونارد» شرکت داشت . «فرانسیس فورد» کارگردان بود وبرادرش جان متصدی وسائل صحنه . ما متناوباً برای استودیوهای «کلمبیا» ، «یونیورسال» و «کریستی» کار میکردیم . پس‌ازمدتی من هم ترك تحصیل‌کردم تا در «یونیورسال» بعنوان متصدی وسائل صحنه کارکنم .

درزمان جنگ یکسال به خدمت سربازی رفتم وپس ازبازگشت ازدواج‌کردم ومدتی‌کار سینما را ترك نمودم . همسرم ازکارم خوشش نمیآمد ومن دوباره به سینما روی آوردم ، بـه یونیورسال . «پل‌برن» تهیه‌کننده‌ی‌فوق‌العاده‌ای درکمپانی «پارامونت» بود وبعدها با همکاری «ایروینگ جی‌تالبرگ» به تهیه فیلم پرداخت . او درزندگی سینمائی من اثری زیاد داشت . همسر من زن تحصیل‌کرده‌ای بودکه به چهارپنج زبان صحبت میکرد وشناخت‌کاملی ازموسیقی وادبیات داشت وباین دلیل نمی‌توانست قبول‌کند که‌کسی بدون تحصیلات عالیه دراین‌دنیا زندگی کند ، زیرا من حتی دبیرستان را هم تمام نکرده بودم . او ازمن خواست تاکارم را ترك‌کنم وپس ازتحصیلات عالیه دوباره به سرکاربرگردم. ولی درآن زمان مدرسه‌ای برای تدریس فیلمسازی وجود نداشت . تحصیل فیلمسازی یعنی همان ساختن فیلم .

«پل برن» فارغ‌التحصیل دانشگاه کلمبیا بود ، پیش او رفتم وپرسیدم‌که اگر جای من‌بود چه میکرد . اوگفت‌که حق با من است ودرکالج نمیتوان درسی خواندکه به‌کارفیلمسازی بخورد، ولی طبعاً دانشی‌کلی لازم است . اوگفت «اگر روزی دوساعت مطالعه‌کنی ، فرضاً ازسه تا پنج صبح ، مطالعه درست مثل پس‌اندازکردن برایت یك عادت میشود» . وواقعاً هم به مدت ده یـا پانزده سال من روزی دوساعت مطالعه میکردم . هنوزهم هفته‌ای‌یك یا دوکتاب میخوانم. «برن» بمن‌گفت «هرچیزی‌رابخوان ، روزنامه ، مجله ، کتابهای‌کمدی ، همه چیز، بعدکم‌کم موضوع مورد علاقه خودت را خواهی یافت وبدنبال‌آن خواهی رفت» . وعاقبت‌دریافتم‌که بیش‌ازهرچیز به بیوگرافی و اتوبیوگرافی‌علاقمندم . تجربیات سینمائـی من از «جوزف فون‌اشترنبرگ» و «ویکتور فلمینگ»که بعنوان دستیار با آنان‌کار کردم بدست آمد . «فلمینگ» هرکاری میکرد

made movies...

با حضور من بود، هرمشورتی، هـرانتخاب هنرپیشه‌ای، نه اینکه احتیاجی به من داشت نه، بلکه میخواست به من چیزی بیاموزد. درفیلمهای «زیرزمین»، «آخرین فرمان»، «مراکش»، «صاعقه» و «قطار سریع‌السیر شانگهای» دستیار «اشترنبرگ» بودم.

«فلمینگ» بسیار جدی بود – بانـدازه «اشترنبرگ» خودپسند نبود، ولی میدانست که چه میخواهد وبرای بسیاری ازبازیگرانش یك سرمشق عالی بود. بنظرمن «کلارك گیبل» آن اواخر بیشتر میمیك‌های خودرا از«فلمینگ» گرفته بود. من بیش ازهرچیز رهبری آدم‌ها را ازآنان‌آموختم. آن‌زمان‌که من‌دستیارکارگردان بودم هیچکس به امثال من فیلم نمیداد، چون کارگردانان زیادی وجود داشتند. ولی اگرکسی سوژه‌ای داشت‌که آنها خوششان میآمد و اگر میگفتیدکه دستمزدکمی میگیرید یا اصلاً مجانی تمامش میکنید، درآن صورت موافقت میکردند که فیلم را بسازید. وآن زمان فیلمهائی نظیر "Chang" و «علف» ساخته «شود زاك» و «مریان سی‌کوپر» موفقیت عجیبی داشتند. این فیلمها درباره زندگی وحشی بودند وبرای یك کارگردان مبتدی بد نبود. من خواستم فیلمی درباره زائران وزیارتگاهها بسازم، چون‌موضوع جالبی‌بود. قضیه را با «پل‌برن» درمیان گذاشتم و او هم مرا راهی‌کرد. من ۹ مـاه تمام در هندوستان صرف این‌کـارکردم و درپهنه آن سرزمین‌بدنبال‌این سوژه یادداشتهائی‌مینوشتم. درراه بازگشت به آمریکا، درهتل‌کوچکی در ایتالیا ماندم ویادداشتی در دویست هزارکلمه نوشتم تا یادم نرودکه چه میخواستم بنویسم. این یادداشتها را به هالیوود بردم. «تالبرگ» قبول کردکه من و «آلبرت لوین» درمقام‌کارگردان وتهیه‌کننده‌کـار را شروع‌کنیم. درهمین ایام «تالبرگ» فوت‌کردو «دیوید سلزینگ» بجایش «تالبرگ» فوت‌کرد و«دیوید سلزنیك» بجایش ادامه دهد. زیرا مایل نبود مردم بگویند «اوه، خدایا، چه‌کار خوبی، این‌کار را تالبرگ شروع‌کرده بود»!

دو یا سه شانس‌دیگرراهم برای‌کارگردانی فیلم ازدست دادم. درآن زمـان بین شرکت «تکنی‌کالر» واستودیوهای فیلمسازی مبارزه‌ای درگرفته بود. استودیوها نمی‌توانستند خودرا به ساختن چند فیلم رنگی درسال راضی‌کنند. تکنی‌کالر از «پارامونت» خواست‌که اعلام‌کند سالی شش فیلم رنگی خواهد ساخت ولی هیچ شرکتی نمیتوانست چنین ضمانتی بآنان‌بدهد. بعد تکنی‌کالربه‌چندجوان‌تازه‌واردکه«جوسیستروم» و «اندی‌کالاهان» هم درمیان آنها بودند گفت بیآیید یك‌کمپانی تأسیس کنیم و فیلمهایمان را بصورت رنگی بسازیم. من چند داستان آماده داشتم‌که یکی ازآنها «دره مرگ» نام داشت‌که برای فیلم رنگی بسیار مناسب بود. «جو» و «اندی» ومن به دره مرگ (درکالیفرنیا) رفتیم تا محل‌ها را قبل ازاعلام به مطبوعات ببینیم. روزی‌کـه برگشتیم، تکنی‌کالر از نیت خود برگشته بود زیرا چند سفارش‌دریافت‌داشته‌بودند.

«سام جف» درپارامونت بدنبال دو سه نفر دستیارکارگردان‌میگشت تاوسترنهای‌ارزان‌قیمت بسازند او به من و «چارلی بارتون» و «راس ماتیوز» و «باب‌لی» گفت که میخواهد به ما اجازه‌ی فیلمسازی بدهد. من داستان «میراث صحرا» را انتخاب‌کردم ورفتم‌که سناریوی آنرا تنظیم‌کنم. باتفاق نویسنده‌ی جوانی‌بنام«هراند» که بعدها یك‌کمونیست ازآب درآمد درعرض دوهفته سناریو را نوشتیم ویك روز ساعت ۸ صبح بودکه برگشتیم به استودیو. ناگهان یکی ازبروبچه‌ها سررسید وآن خبر بد را بمن داد اوگفت «سام جف» با«اشترنبرگ» دعوایش‌شده وازاستودیو اخراج شده! ودوباره من‌بیکارشدم.

مجدداً در راهروها شروع به بالا وپائین رفتن‌کردم ومنتظر فرصت مناسبی بودم تا بتوانم با تهیه‌کننده‌ای صحبت‌کنم. «هارولد هورلی» که تازه آمـده بود تا در «پارامونت» دستیار «سلزنیك» بشود، دربسیاری ازفیلمها با من‌کار کرده بود، من دستیارکارگردان و او متصدی تبلیغ بود. جوان بسیارفهمیده‌ای بود، دوساعت بعد ازاین‌که تمام جریان‌کار مرا شنید خبر داد که «یك‌کار پیداکرده‌ام، توکارگردانی میکنی ومن تهیه». وبعد ازآن «هارولد» تبدیل بـه تهیه‌کننده‌ای شدکه سالی ۲۰ الی ۲۵ فیـلم میساخت وخیلی‌هم ثروتمند شد. او ۱۷٫۵ درصد ازسود فیلم را داشت. ولی من لعنتی یك دستیار کارگردان‌بودم وهفته‌ای ۱۵۰ دلاردستمزد داشتم (تازه دستیارگرانقیمتی هم بودم!). وهنگامی که نخستین‌بار فیلمی راکارگردانی‌کردم یکصد دلار دریافت داشتم. هارولدگفت «فقط همین است، میخواهی درمقـابل یکصد دلار فیلمی بسازی؟» ومن دوفیلم با دستمزد یکصد دلار در هفته‌کارگردانی‌کردم. بعد آنها به‌بحران‌بزرگی دچارشدند وحقوق همه راکاهش دادند، دستمزد من‌هم شد هفته‌ای ۶۵ دلار! دوفیلم هم باهفته‌ای ۶۵ دلار ساختم. دستمزد من ازتمام افرادگروه کمتر بود چون آنها طبق دستمزدهای اتحادیه، ساعتی‌کار میکردند.

«ساعت جادو» (۱۹۳۴) بعد ازتمام آن وسترنها نخستین فیلم واقعاً خوب من بود. این فیلم بیش ازهرفیلم دیگری برای من مؤثرواقع شد. «سرگای استاندینگ»، «جك هالیدی» و «اولیور تیلور» که همگی بازیگر تئاتربودند درآن بازی داشتند وبازیهای حساسی ارائه داده بودند.

با یادآوری روزهای‌قدیم فعالیت درسینما، تمام اسامی را می‌توانم بیاد آورم، ولی نمیتوانم بگویم دیروز با چه‌کسی‌کارکردم مضحك نیست دراین سنین بالا کوهی ازاسامی همراه من است.

* * *

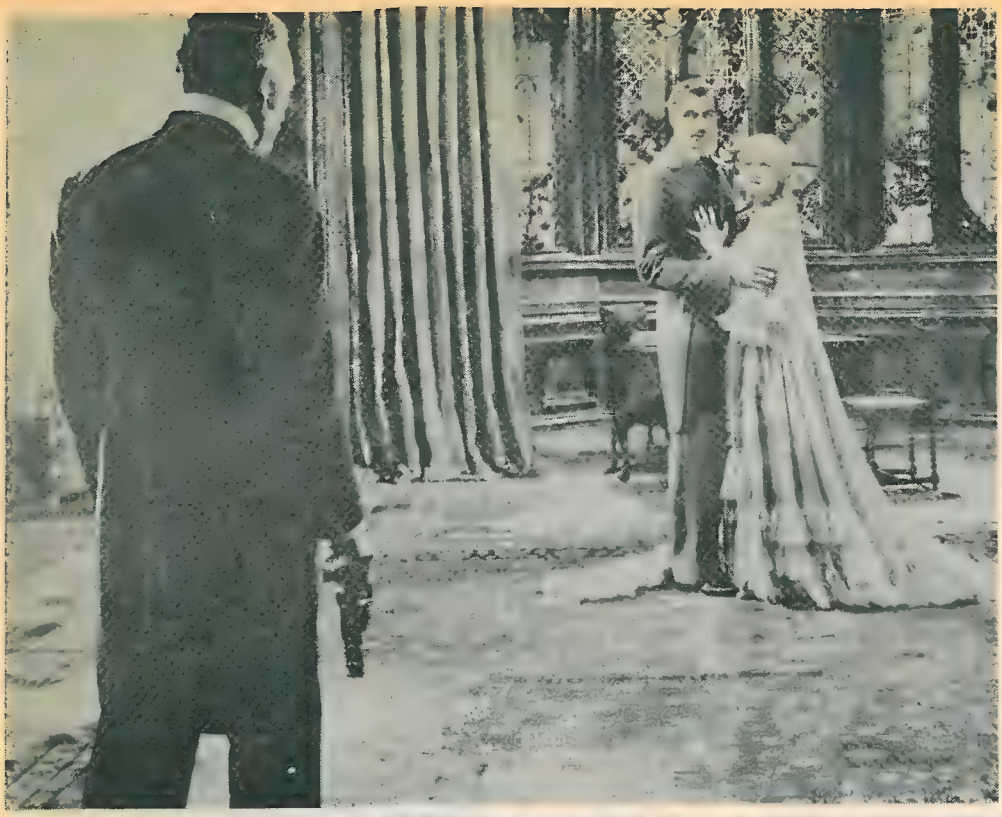
«گاری‌کوپر» با شخصیت‌ترین بازیگر بوده‌که با اوکارکرده‌ام. فقط یکبار بیاد میآورم که او دیالوگ خودرا فراموش‌کرد، این درفیلم «ویرجینائی» بکارگردانی «ویکتور فلمینگ» بود. صحنه‌ای بودکه او با معلم مدرسه درخ باتفاق قاضی صحبت میکنند. اوکلاهش را بر داشت ولبه‌کلاه روی صورتش آمده بود وچیزی مثل این جمله‌گفت: «خوب، رومئو وژولیت آنجا بودند، فامیل آنها... آنها، و او بالای بالکن بود...» واز زیرکلاهش نگاهی به «فلمینگ»کردکه ببیند عصبانی شده یا نه وتمام آن حالت نگاه و دودلی او ازهمان صحنه برایش باقی ماند.

همکاری طولانی‌من‌با «گاری‌کوپر» پیش از «ویرجینائی» شروع شد. من درفیلمهای «گاری‌کوپر» بترتیب شغل‌های زیر را داشتم متصدی وسائل صحنه، دستیارکارگردان، مدیر واحد وکارگردان. یك روز مردی آمده بود سرصحنه ومثل اینکه میخواست «گاری‌کوپر» راکمی اذیت‌کند. «کوپر» روی یك صندلی نشسته بود وداشت چرت میزد. مردك‌گفت: «این‌کوپرعجب‌احمقی‌است، تمام مدت میخوابد بعد شما اورا بیدار میکنید ومیگوئید «گاری، این‌کار را بکن»، ولی او چیزی بارش‌نیست». من باوگفتم «ولی این درست نیست، او واقعاً هنرپیشه‌ی با فکر و زرنگی است، او بجای اینکه مثل شما وقتش را با وراجی تلف‌کند، دارد استراحت میکند. من همین الان به شما ثابت میکنم».

بعد من یك دوربین گذاشتم جلوی یك دیواری‌که سایه‌ی قشنگی‌ازیك نخل برآن افتاده بود، وکوپررا صداکردم: «کوپ زود بیا اینجا، ما یك نور حسابی اینجاگیرآورده‌ایم‌که خیلی بدردمان میخورد، تو باید اینجا بایستی و دور خودت بگردی وبه یك نفر نگاه‌کنی». اوگفت: «خوب، که چی ...» من‌گفتم: «کوپر، بخاطر مسیح، من دارم نوررا ازدست میدهم، خیلی ساده‌است همان‌کاررا که‌گفتم بکن». بعد او رفت آنجا وکمی درنگ‌کرد وبالاخره‌گفت: «خوب آخه به‌کی نگاه‌کنم؟» گفتم «چه فرقی میکند که به‌کدام حرامزاده‌ای نگاه‌کنی؟ شروع‌کن، کارت روبکن». «کوپر» خیلی‌خونسرد پرسید: «خب بگوببینم آیا من این‌آدم را دوست دارم؟». می‌بینید؟ او نمیتوانست بداندکه اوکیست، ولی میخواست بداندکه آیا باو علاقه دارد یا نه. وبالاخره هم آن‌کاررا نکرد. بعد من برگشتم بطرف‌آن مردك‌وگفتم «خوب، حالاقانع شدید؟»

* * *

واما بازیگران، بعقیده من بطورکلی دو



نوع بازیگر وجود دارد : دسته‌ی اول بازیگرانی هستندکـه ذاتاً برای بازیگری خلق شده‌اند . «جان‌وین» چنین مردی است ، مردی قوی و پربنیه . «کوپر» یك جنتلمن پرقدرت بود . آنها با اینگونه چیزها متولد شده‌اند ، «هنری فوندا» و«جیمز استوارت» هم همینطور، چیزی نیست‌که آنها ازمدرسه یا روی صحنه یا تجربه آموخته‌باشند، آنهافقط اتکاء بنفس‌راآموخته‌اند. و دسته‌ی دیگری ازبازیگران هستندکـه فقط تکنیك‌ها را یاد میگیرند. اینها بدترین هستند. به محض اینکه تکنیك چگونگی انجام‌کاری را آموختند، دیگرخودشان نیستند. «بیکن» اولین بازیگر به معنای واقعی درتئاتربود . قبل‌ازآن ، بازیگران تمام‌کارشان را ازطریق صدایشان‌انجام میدادند. همه شکسپیرین بودند ، ولی اونخستین کسی بودکه یك بازی طبیعی ارائه داد . آنها صدای خودرا برای انواع واقسام احساس‌ها بکار میبردند ولی باطناً چیزی حس نمیکردند. به همین دلیل است‌که بچه‌ها یك نوع صدا دارند وچند نوع بیـان . وقتی یك هنرپیشه از من میپرسید : «این سطررا چطور بخوانم ؟» باو میگویم : «اگرتو فقط آنرا حس‌کنی وبفهمی ، وقتی‌که حرف ازدهانت خارج شود ، دقیقاً همان چیزمطلوب است» . بهمین دلیل است‌که بچه‌ها همیشه هنرپیشه‌های خوبی هستند . زیرا آنان نگران موقعیت خود هستند ، آنها دودل هستند که عصبانی باشند یا خوشحال . یادم است «دین استاکول» درفیلم«باکشتی‌بسوی‌دریا» (۱۹۴۹) بازی میکرد . آترمان او پسربچه‌ای بیش نبود . صحنه‌ای داشتم‌که آمد پیش‌من و گفت: «خواهش میکنم این صحنه را بگیرید ، نگذارید آنرا بعد بگیریم» . من صبرکـردم تا بالاخره زمـان فیلمبرداری‌ازآن صحنه‌هم فرارسید. اورابکناری کشیدم وگفتم : «دین ، خواهش میکنم اگر چیزی دراین صحنه هست‌که تو را نگران و ناراحت میکند بمن بگو» و اوگفت : «آقای هاتاوی ، من ازش میترسم ، من ازش میترسم ، من نمیتوانم بخندم اصلاً نمیتوانم ، میتوانم خوشحال باشم ، ولی نمیتوانم بخندم» من‌گفتم : «کی‌گفته‌که تو باید بخندی ؟» گفت : «سناریو این را میگوید . ولی بنظرمن قلابی است . من تمرین‌کردم وخیلی بد شد» . گفتم : «خوب‌بمن نشان‌بده ببینم وقتیکه معمولاً خوشحالی‌چطوری هستی ؟ ما مجبورنیستیم عین سناریو عمل‌کنیم» . و اومثل‌یك شکوفه‌بازشد وچشمهایش‌درخشیدند. وما یك صحنه عالی بدست آوردیم . درحالیکه هر هنرپیشه‌ی دیگری میتوانست در این صحنه خنده ریاکارانه‌ای کـرده و صحنه را مطابق سناریو پیش برده باشد.

بهترین بازیگرآنست‌که نقش‌خودرا طبیعی اجراکند. «گرتاگاربو» هنگام بازی‌صحنه‌هایش مرتب ازکوره درمیرفت وآنها مجبور بودند

بالا : پیترایبتسون (۱۹۳۵) با شرکت‌گاری‌کوپر، آن هاردینگ
پائین : افتخار واقعی (۱۹۳۹) با شرکت‌گاری‌کوپر ، برودریك‌کرافورد

بالا : دختر چینی (۱۹۴۲) با شرکت : جرج مونتگمری و جین تیرنی
پائین : روهاید (۱۹۵۱) باشرکت تیرون پاور ، سوزان هیوارد

سرصحنه جنگ ودعوا داشته باشند. او یك روز برگشت به‌کارگردان‌گفت : «آیا لازم است‌که آن مرد اینجا حاضر باشد ؟» . میدانید آن مرد کی بود ؟ او فیلمبردار بود او حتی فیلمبردار را هم بجا نمیآورد . او سعی میکرد شخصیتش را خردکند تا نقش خودرا دریابد. فیلمبردار هم ایستاده بود وداشت نگاهش میکرد .

* * *

من بیست سال تمام بصورت پیمانی در «فوکس قرن بیستم» به‌کارگردانی پرداختم . فیلمی را تمام میکردم ویکی دیگر را شروع مینمودم . درعرض این بیست سال حتی یك سناریورا هم ردنکردم. البته آنها دوسه سناریوی خوب را ازدستم درآوردند. مثلاً من و «رابرت شروود» روی‌داستان «مردی روی طناب‌باریك» مدت زیادی‌کار نکردیم ویك سناریوی خوب نوشتیم وبعد «زانوك» به من تلفن‌کرد وگفت : «من میخواهم این فیلم را «الیاکازان» بسازد . چون همه جا پیچیده‌که او یك‌کمونیست است واین حقیقت ندارد وما میخواهیم‌که او یك‌فیلم ضدکمونیستی‌بسازدکه این‌موضوع را ثابت‌کند». این داستان ماجرای مردمی بودکه سعی میکنند بوسیله یك سیرك ازروسیه خارج شوند .

مدت‌کوتاهی روی «اتوبوس سرگردان» کارکردم ، بعد چندتا آدم صاحب نفوذ آمدندکه «ریچارد ویدمارك» باید دراین فیلم بازی‌کند. من‌گفتم : «ریچارد ویدمارك» مناسب این فیلم نیست . او خیلی قوی است وبه نقش راننده نمیخورد بنظرمن یك‌آدم خوشقلب وسانتی‌مانتال لازم بودکه اهمیت ندهد اتوبوس سروقت برسد یا نه . ولی آنها‌گفتند غیراز «ویدمارك» چند نفردیگرهم هستندکه باید دراین فیلم بازی‌کنند. من هم‌گفتم : «خیلی خوب همه اینها میتوانند باشند ، ولی من نیستم» بالاخره هم «ویکتور ویکاس» این فیلم را بدون ریچارد ویدمارك ساخت .

یك‌بارهم داستان «پنج انگشت» رابصورت سناریوتنظیم‌کردیم وآماده‌کاربودیم‌که«زانوك» تلفن‌کرد وگفت : «هنری من یك باردیگر باید تورا ناامیدکنم ، جوزف مانکیه ویتس ٤ ماه دیگرتحت قرارداد ماست ونمیخواهد آنرا تمدید کند. باید همینجا بنشیند وبیکار بماند. اوسناریو راخوانده ومیگوید درعرض‌چهارماه‌آنرا خواهد ساخت» . وجو این فیلم را ساخت وفیلم خوبی هم شد .

* * *

من فیلم «مرزبان» را در ۱۹٤۰ ساختم. برای صحنه ملخ‌ها، استودیویك گندمزارمصنوعی ساخته بود وملخ‌هارا هم ازقطعات‌لاستیك وچوب درست‌کرده بودند ویك نوع ماشین‌های مولد باد داشتندکه برگندم‌ها میوزیدند وتکانشان‌میدادند. من قبول‌نکردم‌که ازاین صحنه فیلمبرداری‌کنم . شب قبل درروزنامه خوانده بودم‌که در «نوادا» ملخ‌ها بیداد میکنند . گفتم : «بروید آنجاکه واقعاً ملخ هست ، در «نوادا» ملخ‌ها به ضخامت یك فوت ریخته‌اند» . روز بعد سوار هواپیما شدیم وآن صحنه را با ملخ‌های واقعی‌گرفتیم . صحنه‌ی دیگری هم داشتیم‌که‌کنار دریا آنقدر ماهی ریختیم‌که تمام‌کوهستان اطراف بوی ماهی گرفته بود . درضمن داخل هرکدام ازدلیجان‌ها را هم نشان دادم ، داخل‌یکی‌ازآنها دستگاه چاپ بود ، داخل یکی مدرسه بود و دریکی دیگرزنی داشت بچه‌اش را حمام میکرد . وتمام وسائل خانگی را دراین دلیجان‌ها نشان دادم . میدانید اینجور صحنه‌ها را اکثراً با دلیجانهای خ... میگیرندکه خیلی جالب نیست .

«خانه‌ای درخیابان ۹۲» (۱۹٤۵) ... سری فیلمها ، نخستین مستندهای واقعی بودند... درخیابان فیلمبرداری شدند. البته من ت... وسترنها را خارج ازاستودیو ساخته بودم ح... صحنه‌های داخلی را . استودیو تحت‌تأثیرموفقی... فیلمهائی مثل «دزد دوچرخه» بود وخوشح... شدکه من میخواهم این فیلم را به این طریق نی... مستند بسازم. «دسیکا» وتمام‌آن‌فیلمهای‌درخ... تأثیری عجیب برتمامی هالیوودگذاشته بودند.

وقتی‌که آدم فهرست بازیگران را ردیف می‌کند ، کسی را درنظرمیگیردکه مناسب نقش باشد . «جیمز کاگنی» درست همان بودکه م... میخواستم – تند حرف میزد – خطاکاروقدرتمند بود – کسی بودکه میتوانست‌آن مدرسه جاسوسی را در«خیابان ۱۳ مادلین» (۱۹٤٦) اداره‌کند.

«زانوك» داستان‌فیلم را بمن‌داد تاچاره‌ای برایش بیندیشم . آدم قبلی ذله‌اش‌کرده بود . من ابتدا آنرامطالعه‌کردم وبعدگفتم:«مسایل‌تکنیکی جالبی درآن هست ولی اصلاً داستانی ندارد. « زانوك » گفت : خوب یك داستان در آن بگنجان». من‌که روی نسخه‌اصلی«ویرجینیائی کارکرده بودم گفتم که داستان «ویرجینیائی کاملاً درقالب این موضوع میگنجد . همین‌کار را هم‌کردیم ویك فیلم جاسوسی پراضطراب ساختیم .

«اورسن‌ولز» در«رزسیاه» (۱۹۵۰) واقعا... مثل یك ناجنس عمل‌کرد . هیچکس برایش احترام قائل نبود .

او باین شرط قبول‌کرد درفیلم من بازی کندکه چند نفر ازهمکارانش هم با او بیایند. چون درنظرداشت فیلمی بسازد وداشت با اینها سناریو مینوشت . ولی قبل ازاینکه ما بفهمیم چه اتفاقی دارد میافتد او دارای خانه‌ای شده بود با ده نفرآدم دوروبرش . وخارج‌کردنش ازخانه برای‌کار، نوعی جنایت محسوب میشد . تمام وقت روی فیلم خودش‌کار میکرد . آنها یك اتاق ناهارخوری داشتند. او میآمد ، مینشست ناهارش را میخورد ومیرفت ! «تایرون پاور» و زنش، من و زنم و«جك هاوکینز»وبازیگران دیگرهم حضور داشتند . بالاخره به «تایرون» گفتم : «من دیگرنمیتوانم این‌حرامزاده راتحمل کنم ، او شام را زهرمارم میکند» . ازآشپز خواستم‌که میز ما را درآشپزخانه بگذارد .

آشپزخانه‌ی بزرگی بود وما همگی رفتیم آنجا . بعد یکهو«اورسن‌ولز»آمد آنجا ونگاهی بداخل انداخت وگفت : «این‌پذیرائی مخصوص برای آدمهای مخصوص چه معنی میدهد ؟ وما دهاتی‌ها باید دراتاق ناهارخوری غذا بخوریم؟» من عصبانی شدم و داد زدم : «ممکنه بروی و قصه‌هایت را برای آن بچه ننه‌ها تعریف‌کنی ؟»

شب بعدکه رفتیم شام بخوریم ، او میز کوچکی درآشپزخانه گذاشته بود وآدمهایش را هم جمع کرده بود ما هم برگشتیم به ناهارخوری وباین صورت قضیه حل شد .

روزی‌که «۱۴ ساعت» (۱۹۵۱) را در نیویورك نمایش میدادند ، با پایان مناسبی‌که داشت (پسرك خودش را ازپنجره پرتاب میکرد ومیمرد) دختر آقای «اسکوراس» خودرا از پنجره طبقه هشتم یك بیمارستان (که درآن بستری بود) پرتاب کرد وخودش‌راکشت . «اسکوراس» فیلم را دید وگفت : «این فیلم را بگذارش کنار، من نمیخواهم دیگران هم اورا ببینند ، پنهانش کنید ، پاره پوره‌اش کنید» . بنابراین یك ماه صبر کردیم وصدایش را درنیاوردیم . بعد دوباره آنرا روکردیم وگفتیم خوب حالاچکارش کنیم ؟ هنوز ناراحتی‌اش فروکش نکرده بود گفت : «من هرگز آنرا پخش نخواهم کرد ، هرگز ، تا وقتی‌که من در «فوکس» کاره‌ای هستم این فیلم پخش نخواهد شد» . بعد «داریل زانوك» چاره‌اش‌را پیداکرد واین‌که آخرفیلم پسرجوان خودکشی نمیکرد وبه نصایح دیگران گوش کرده وبه زندگی روی میآورد . من نمیبایستی رضایت میدادم به جهنم ، فیلم را نمایش نمیدادند. فیلم خوبی بود . «ریچارد بیسهارت» بازی خوبی داشت . درضمن «گریس کلی» هم برای‌اولین‌بار با این فیلم معرفی شد .

درفیلم «روباه صحرا» (۱۹۵۱) دوچیز تازه وجسورانه وجود داشت . اول اینکه برای نخستین‌بار یك اپیزود فیلم قبل ازتیتراژ قرار داشت ودیگر این‌که هنگام تعیین هنرپیشه‌ها ، همه‌اش به‌آلمانی‌ها فکرمیکردیم ، بعد«زانوك» ، «جیمز میسون» را پیشنهادکرد ومن‌هم باین‌شرط پذیرفتم‌که همه بازیگران فیلم انگلیسی باشند . وتمام‌نقش‌های‌شهردار اشتوتگارت وزن‌وبچه‌اش، رومل وآجودانهایش را انگلیسی‌ها بازی‌کردند. ولی بعد حاضرنشدم «موش‌های صحرا» رابسازم چون ازداستانش خوشم نیامد فکرکردم خیلی زود است‌که روی دست فیلم «روباه صحرا» چیزی ساخته شود . آن فیلم خیلی موفق بود وآنهاخواستند فیلم دیگری درهمان روال ساخته شود .

«قاصد سیاسی» (۱۹۵۲) فیلمی بود با تجربه‌های فراوان . با اینکه فیلمهای زیادی را درخارج ازاستودیو ساخته بودم ولی این فیلم را که تماماً در اروپا اتفاق میافتاد ، در استودیو ساختم . واحد دوم صحنه‌ی«تایرون‌پاور» را در "Trocadero" فیلمبرداری‌کرد. فیلم‌پرتحرکی بود ، اتومبیل‌ها یکدیگر را تعقیب میکردند . بعدها اینگونه صحنه‌ها مرتباً درفیلمها گنجانده شدند. همه چیز با «ترانس پارانس» فیلمبرداری شده بود .

در «چگونه غرب تسخیرشد» بیش‌از ۵۰٪ نماهای داخلی قطار و ۶۰٪ آن آشغالهائی‌که ازرودخانه سرازیر میشد ، دراستودیو ساخته شد. من هیچ چیزی‌را به‌بالای رودخانه نبردم ، چون این چیزها درصحنه واقعی درست مطابق میل‌من درنمیآمد. ولی این صحنه‌های «ترانس‌پارانس» را درسینه‌راما با سه‌دوربین‌فیلمبرداری‌نمیکردیم، ما آنها را با یك دوربین ۷۰ میلیمتری میگرفتیم وبعد نگاتیف را مجزا میکردیم. همینطورنماهای صورت درشت را ، برای اینکه در سینه راما خطهای عمودی کج و معوج میشود . «جرج استیونس» هنگام ساختن «بزرگترین داستان عالم» نیزفیلم ۷۰ میلیمتری بکار برد وبعد آنرا مجزاکرد وبصورت سینه راما درآورد . بعد از آن دیگرکسی سه دوربین بکار نبرد . حالا دیگر درعمل باطریق۳۵میلیمتری فیلمبرداری می‌کنند و بعد نسخه سینه‌راما چاپ میکنند. من در فیلم «نیاگارا» (۱۹۵۳) مریلین مونرو را هدایت کردم وآنقدر ازکارش خوشم آمدکه بعد ازآن، داستان «قیود بشری» را خریدم تا با شرکت او و «مونتگمری کلیفت» بسازم . ولی «زانوك» مایل به این‌کار نبود . بعدها «سون‌آرتر» آنرا بدست‌گرفت و با شرکت آن زن احمق – اسمش چیه ؟ – کیم نوواك ساخت وچون من مایل به ساختن آن بودم ازمن دعوت به‌کارکرد . من یك روز با «کیم نوواك» کارکردم و دیدم غیرقابل تحمل است‌کار را ول‌کردم .

«دنیای سیرك» (۱۹۶۴) یك‌اشتباه محض بود . «فرانك‌کاپرا» درپارامونت مدتی روی‌آن کارکرده وکلی پول صرف آن شده بود . من همان موقع «نوادا اسمیت» را تمام‌کرده بودم . «جان‌وین» دوماه بود منتظرتمام شدن سناریوی این فیلم بود . ازپارامونت آمدند پیش من‌که : محض رضای مسیح ممکن است این‌کاررا بکنی؟ تو «وین» را میشناسی کارها را روبراه‌کن تا «وین» راضی شود» . من خواستم تا باهمکاری «بن‌هکت» سناریو را بنویسم . دونفری دوهفته روی آن‌کارکردیم و با سناریوی حاضر وآماده رفتیم سرکار. ولی‌با«ریتاهیورث» دردسرزیادی داشتیم ، چون سرکار خیلی مشروب مینوشید . من اصولاً نمیبایستی باآن سرعت وبدون‌آمادگی بیشتری آن فیلم را میگرفتم چون ماتریال اصلی داستان ضعیف بود .

***

من هیچوقت «راش»ها را تماشا نمیکنم وبه هنرپیشه‌ها هم اجازه نمیدهم تماشاکنند . آنچه راکه می‌تواند مورد استفاده قرارگیرد فیلمبرداری میکنم ، بنابراین تهیه‌کننده دیگر حق انتخاب ندارد . فقط یك‌کارگردان درتاریخ هالیوود اجازه داشته است آخرین مونتاژ فیلمش را تصویب‌کند . او «جورج استیونس» بود . طبق قانون اتحادیه کارگردانان سینما کسی‌که سرمایه‌گذاری میکند (یعنی‌کمپانی) صاحب فیلم است . اگر ما بخواهیم‌کنترل‌کامل برفیلم داشته باشیم باید خودمان سرمایه‌گذاری‌کنیم . این‌معنی نداردکه آدمی چهار میلیون دلار سرمایه‌گذاری کند وشما بیائید مطابق میلتان هرکاری بکنید وپول اورا دور بریزید . تنها اختیاری‌که دارید اینست‌که اگر آنها کارتان را خیلی تغییردادند ، دیگربرایشان‌کار نکنید . من خیلی محافظه‌کار هستم وهیچوقت به‌طریقه «جورج استیونس» فیلم نمیگیرم وهیچوقت هم چنین دردسری نداشته‌ام . او یك صحنه را به انواع ممکنه

بالا : ازشمال به آلاسکا (۱۹۶۰) با شرکت : جان‌وین ، استوارت‌گرینجر

پائین :گوشه تاریك(۱۹۴۶) باشرکت: مارك استیونس، لوسیل بال

فیلمبرداری میکند ، ازبالا ، ازپائین ، ازراست بچپ، از پشت، از همه طرف. درمورد «شین» نتیجه‌ای‌که «استیونس» فکرمیکرد بدست نیامد. بعد او فیلم را دوباره مونتاژکرد وداستان را از دید زن (جین‌آرتور) تعریف کرد. مثل یك داستان عشقی‌که «شین» وارد زندگی او میشد و او تحت تأثیر «شین» قرار میگرفت وعاشقش میشد. بعد دوباره فیلم را ازدید پسرك نشان داد، که مردی راکه میآید وخانواده را نجات میدهد ونمیخواهدکه از او دورشود قهرمان میشمارد ، واین همان نسخه موفق بود . برای من غیرممکن است که به جز طریقی‌که فیلمبرداری کرده‌ام ، بطریق دیگری فیلم را مونتاژ کنم . آنچه راکه فیلمبرداری شده‌باشد، دیگرنمیتوان‌کاریش کرد ، من همیشه توی دوربین مونتاژ می‌کنم ، مونتور همیشه وظیفه‌اش اینست که اول وآخر نماها را بهم بچسباند. هنرپیشه‌ها را مجبور نمیکنم‌که بارها صحنه‌ای را تکرارکنند چون ازآن صحنه دلزده میشوند. من سعی میکنم دوربین را جائی بگذارم‌که بتواند همه چیز را بگیرد . من یك‌بار سرصحنه فیلمبرداری‌به‌ملاقات «جان‌فورد» رفته بودم . او تمام صحنه را تمرین کرد وگفت : "O.K." ، شروع میکنیم» تازه فیلمبردار آمدکه : دوربین را کجا بگذارم ؟ «فورد» فریاد زدکه : «این چیز لعنتی رابگذار جائی‌که من بتوانم همه چیزرا ببینم» .

اشتباه دیگری‌که امروزه مرتکب می‌شوند اینست‌که اغلب کلوزآپ بکار میبرند. هیچ احتیاجی نیست‌که آنقدرکلوزآپ بکار ببریدکه اثرش را ازدست بدهد .

اولین فیلم رنگی‌که ساختم «دنباله کاج تنها» بود (۱۹۳۶) . یادم است رفته بودیم برای دیدن یك نمایش‌خصوصی‌ازفیلم «بعضی‌ها داغشو دوست دارن» ومن خواستم ببینم‌که عکس‌العمل یك عده‌کم دربرابر یك پرسش آنی چیست ؟ موقعی‌که فیلم تمام شد وازسالن آمدیم بیرون به‌یکی ازدوستان‌گفتم : «دیدی چطوری ازرنگ استفاده‌کرده بود ؟» او هم‌گفت : «بله حق با تو است واقعاً کار بزرگی بود» . جالب این بودکه این فیلم سیاه وسفید بود . من با ٦ نفرصحبت کردم وهیچکس متوجه نکته قضیه نشد !

میدانید ، دو راه برای‌کارگردانی یك‌فیلم هست . میتوان هنرپیشه‌ها راکارگردانی‌کرد ویا دوربین‌را . کارگردان بی‌تجربه‌که نمیداندآدمها را چگونه رهبری‌کند ، مدام دوربین را جابجا میکند . ما هم درآن روزگار چنین آدمهائی داشتیم . آنها روی Boom می‌نشستند و دستور میدادند وهیچوقت ازآن بالا پائین نمیآمدند ، هنرپیشه هم‌کار خودش را میکرد . این‌جور کارگردانها چندهنرپیشه‌ی‌توانا استخدام میکنند ومیگویند : "O.K." ، این دیالوگ است ، تو ازاینجا تاآنجا قدم بزن وبآنهاکه‌آنجا ایستاده‌اند توضیح بده ، خوب میگیریم » ولی«جان‌فورد» و «ویلیام وایلر» هنرپیشه‌ها را رهبری میکنند، «وایلر» بجای اینکه دوربین را بجلو هل بدهد، آدمها را بجلو میکشد . ولی اغلب‌کارگردانان ازهنرپیشه‌ها میترسند.

من هنگام‌کار محل دوربین را درهرصحنه مشخص میکنم . فیلمبردار هیچوقت با من سر زاویه دوربین بحث نمیکند. روی هرسناریو با نویسنده آن مدت زیادی‌کار میکنم . هیچوقت درتنظیم دیالوگها دخالت نمیکنم . «وندل میز» سناریست فوق‌العاده‌ای‌است وبرای‌فیلم «ازشمال به‌آلاسکا» (۱۹٦۰) به‌نجات‌من‌آمد. سناریستهای قبلی‌کار را ناتمام گذاشته بودند . او همچنین سناریوی«ازجهنم تا تگزاس» (۱۹۵۸) رابرای من نوشت . او واقعاً آدم فوق‌العاده‌ای است .

بزرگترین اشتباهی‌کـه تابحال مرتکب شده‌ام مصالحه در استخدام هنرپیشه‌ها بوده . هنگامی‌که «نانلی جانسون» تازه‌کارگردان شده بود ازمن‌خواست‌که چند چیز اساسی‌راکه درکار باوکمك‌کند بگویم . ومن چند نصیحت باوکردم که خودم هیچوقت آنها را بکار نمیبستم وآن این بودکه هیچوقت مصالحه نکند . هرچه راکه میخواهد بدست آورد وهرگز بین «بهتر» و «بهترین» ، «بهتر» را انتخاب نکند . چون هنگام فیلمبرداری تقریباً روزی یك‌دقیقه ازفیلم را میگیرید، پس‌اگرروزی یك مصالحه وسازش بکنید درنتیجه دقیقه‌ای یك مصالحه درنسخه‌ی اصلی فیلم انجام داده‌اید . منظور من ازمصالحه اینست‌که اگر استودیوگفت: «این‌هنرپیشه تحت قرارداد دیگری است ، ازآن یکی استفاده‌کن ، یا این یکی گرل‌فرند فلانی است ، یا لباس قرمز نداریم ، ولی یك لباس زیبای سبز درانبارهست، یا ازهمین‌دکورکه برپااست‌استفاده‌بکن وغیره». نباید پذیرفت .

درحدود ۱۰ سال بعد «نانلی جانسون» را دیدم‌که در راهروی استودیو سردرگریبان قدم میزند . وقتی‌که متوجه من شدگفت : «هی ، هنری – من تازه دارم ازسرصحنه میآیم . هـر دقیقه‌ی لعنتی‌آن مصالحه است ، همه‌کارگردانها همان نصیحت تورا بمن‌کردند. من میخواهم‌آدم خوبی باشم ، ولی نمیتوانم ، در نتیجه مصالحه میکنم ، چون هیچوقت جرأت وجسارت‌کافی بدست نیاوردم» .

آدم باید خیلی نیـرومند باشد و مثل «ویلی‌وایلر» و «جان‌فورد» و «بیلی وایلدر» و «جورج استیونس» بگوید « نه » . هنگام فیلمبرداری « مکانی در آفتاب» کمپانی بـه «استیونس» گفته بود : «الیزابت تایلور تا دو سال دیگر قرارداد دارد ، نمیتوانیم با او کار کنیم» و «استیونس» گفته بود : «باشد ، عالیه ، دوسال دیگر این فیلم را خواهیم ساخت !»

من باتهیه‌کنندگانی چون «داریل زانوك» و «هال والیس» و «بادی لایتون» کارکرده‌ام آنها فوق‌العاده‌اند ، همکاری میکنند . وقتی‌که چراغهای قرمز استودیو روشن میشوند وشما کلید دوربین را میزنید دیگر فرقی نداردکه برای‌کدام کمپانی‌کارمیکنید، آنجا دیگرکاملا خودت هستی . هیچ جائی تنهاتر ازآن هنگام نیستیدکه آنها درها را می‌بندند وشما شروع به رهبری هنرپیشه‌هایتان میکنید. اگر خوب کار کنید همگی تو را دوست خواهند داشت واگر بدکارکنید ، دوستت ندارند .

* * *

من زیاد فیلم می‌بینم ولی نه باندازه سابق. درگذشته با «زانوك» عادت داشتیم‌که هرشب یکی دوتا فیلم خارجی ببینیم . ولی حالا این فیلمهای جدید را دوست ندارم . شاید باین دلیل که بنظرمن این فیلمها دارند به صنعت سینما لطمه میزنند . من مایل نیستم شاهد فساد وتباهی این‌کار عظیم باشم . مثلاً این فیلم «معرفت جسم»‌که «مایك نیکولز» ساخته ، تمام‌کلمات کثیف را ردیف‌کرده است . من آدم محتاطی نیستم ولی ازاین زبانی‌که برپرده سینما استفاده کرده بودند جا خوردم . واقعاً وحشتناك است . پستی ودنائت است . پورنوگرافی چه هاکه بـا صنعت سینمانکرده‌است ، دیگرحتی یك‌استودیوی لعنتی هم باقی نخواهد ماند ، چون هیچ سالن سینمائی باقی‌نخواهد ماند: چرا؟ مگرآدم دیوانه است‌که وقتی می‌تواند یك‌کاست بخرد ودرخانه بنشیند وسیگار بکشد ومشروب بنوشد وگپی هم بزند ودرضمن‌فیلم دلخواهش را هم ببیند ، اینها را ول‌کند وبرود درصف سینما بایستد وبلیط بخرد ودرسالن تاریك وشلوغ سینما به تماشای فیلم بنشیند .

هنگامی که در سالهای بیست آن بحران بزرگ را داشتیم ، «صدا» به نجات ما آمد و سینما را دوباره زنده‌کرد . وبعدها «رنگ» این کاررا‌کرد وبعد هم «پرده عریض» بمیدان آمد وحالا هم «پورنوگرافی» آمده ، ولی وقتی‌که بخواهیم دوباره به‌نجات سینمابرویم چه وسیله‌ای خواهیم داشت ؟

درایالات متحده از ۱۰۰ میلیون تماشاگر که هرهفته در ۱۹۴۰ به سینما میرفتند ، اکنون تنها ۱۸ میلیون درهفته به سینما میروند. واین کاهش فاحشی است .

تنهادلیلی‌که «شبیخون‌به‌رومل» (۱۹۷۱) را ساختم این بودکه میخواستم یك فیلم ملودرام قدیمی برعلیه تمام این پورنوگرافی‌ها بسازم. فکرکردم ممکن‌است این فیلم تماشاگرانی راکه داشتیم ازدست میدادیم برایمان نگه دارد . ولی استودیو با پرداختن بیش ازمقدار معینی پول ، موافق نبود . بهمین دلیل نیزصحنه‌هائی ازفیلم «توبروگ» را دراین فیلم نیز مورد استفاده قرار دادیم .

شرح تصاویر :

عکس بالا : جوانمرد (۱۹۶۹) با شرکت : جان‌وین ، کیم داربی

ستون مقابل :

بالا : نیاگـارا (۱۹۵۳) باشرکت : مرلین مونرو و جوزف کاتن

وسط : چگونه غرب تسخیر شد ؟ (۱۹۶۲) کارگردان یك اپیزود

پائین : شلیك (۱۹۷۱) باشرکت : گریگوری‌پك ، پت‌کوئین

تغییر مهم در جدول برنامه‌های پنجمین جشنواره

جدول برنامه‌های پنجمین دورهٔ جشنواره جهانی فیلم تهران ، که چند روز قبل از شروع این رویداد منتشر خواهد شد، تحول بزرگی را در سطح خط مشی جشنواره عرضه خواهد کرد. برای اولین بار، در توضیحات مربوط به هر فیلم، نام کشور تولیدکننده حذف خواهد شد، وعلاوه برعنوان فیلم فقط نام کارگردان ذکر خواهد گردید.

این تصمیم مهم ، به دو دلیل زیر اخذ گردیده است:

۱ ــ ساختمان کلی صنعت سینمای جهانی، امروزه ، در موارد بسیاری مفهوم «ملّیت» فیلمها را ازبین برده است. بعنوان مثال : فیلمی با سرمایه‌گذاری مشترك و براساس ۵۰ ــ ۵۰ ، توسط یك شرکت سوئیسی ویك شرکت کانادائی، بکارگردانی یك آمریکائی و براساس رومانی که یك نویسنده ونروئالئی نوشته و ماجرایش در دره آمازون برزیل میگذرد، در دکورهای طبیعی هندوستان فیلمبرداری میشود . مقررات جشنواره‌ها میگوید که این اثر باید بعنوان یك تولید «سوئیس ــ کانادا» معرفی شود، و این از نظر جشنواره تهران مطلقاً بی‌معنی است . (درسال گذشته، فیلم «ت مثل تقلب» اورسن ولز، بعنوان یك محصول ایران ــ فرانسه عرضه شد.)

۲ ــ توجه تماشاگران جشنواره به محصولات آمریکائی وایتالیائی، بعنوان مثال، وپیش‌داوری مساعد آنان نسبت به این فیلمها اولاً باعث هجوم زیاده ازحد وغیرقابل تحمل جمعیت به سانسهای نمایش آنها میگردد، ثانیاً با رسالت هرجشنواره که معرفی صنایع سینمائی و آثار با ارزش ناشناخته است تباین دارد و موجب این وضعیت غلط میگردد که کیفیات این قبیل آثار انعکاس کافی ولازم نیابد، وثالثاً کمکی به «نئوکلونیالیزم فرهنگی» میکند که مثلاً در سطح میهن ما ، بالمآل باعث این وضعیت میشود که جوانان ایرانی «بیلی کید» غرب دور دست، یا فلان پلیس نیویورکی را بیشتر و بهتر میشناسند ، تا شخصیت‌های تاریخ و میتولوژی و هنرها وعلم وفلسفه کشورخودشان و سایر سرزمین‌های منطقه و قاره‌ئی را که درآن زندگی میکنند. نباید فراموش کنیم که در سطح دادن اطلاعات، کلمه «جهانی» درعنوان رسمی جشنواره تهران، بمعنی فقط یك یا دوفرهنگ معین نیست.

توضیح آنکه در شماره مخصوص «سینما ۵ » که کاتالوگ رسمی جشنواره، ومنبع رجوع به اطلاعات کامل درباره فیلمهای این رویداد است، نام کشور یا کشورهای سرمایه‌گذار هیچ قید خواهد شد، زیرا این «کاتالوگ» معمولاً جهت انتخاب روزمره فیلمهائی که تماشاگر خواهند دید مورد استفاده قرار نمیگیرد . تیراژی کمتر از جدول برنامه‌ها دارد.

«ونیز» وشکوه دوباره

درمحافل سینمائی جهان گفتگو ازاین هست که درسال جاری نمایشگاه بین‌المللی سینمائی ونیز، احتمالاً به اهمیت و شکوه گذشته خود مجدداً خواهد رسید. «جاکوموگامبتی» مدیر جدید این جشنواره که دوسال قبل کار خودرا با برگزاری برنامه‌های کم وبیش روشنفکرانه‌ای تحت عنوان «پیشنهاد فیلم‌های جدید» درابعاد نسبتاً محدودی آغازکرده بود هم‌اکنون درپی آنست که این قدیمیترین رویداد سالانه جهان را مجدداً به اولین سطح بین‌المللی برساند.

درحدود دوهفته قبل ازشروع جشنواره کان «گامبتی» به همراه «ماریو لونگاردی» (که نماینده جشنواره تهران درایتالیا نیزهست) به نیویورك و هالیوود سفر کرد تا بتواند با مشاهده تعدادکثیری فیلم‌های امریکائی واچد کیفیت ، سهم عمده‌ای ازبرنامه جشنواره ونیزرا که درکاخ لیدو از ۲۴ اوت تا ۵ سپتامبر برگزار میشود به سینمای امریکا اختصاص بدهد. وی به روزنامه‌نگاران ایتالیائی اظهارداشت: «سینمای امریکا اکنون وارد دومین عصرطلائی خود شده است ومن امیدوارم ازیك فهرست چهل فیلمی که همراه خود دارم دست‌کم هشت یا نه فیلم امریکائی را با خود به جشنواره ونیز بیاورم .»

انجمن تهیه‌کنندگان فیلم امریکا درایجاد تسهیلات برای «گامبتی» در سفرش به امریکا نقش اساسی را بازی‌کرد واین میرساندکه بین صنعت سینمای امریکا ونمایشگاه «جشنواره» ونیز، اینك همکاری واعتماد اساسی وجوددارد. خوش‌بینی «گامبتی» درباره شرکت امریکا در جشنواره «ونیز» منطق ساده‌ای بهمراه دارد . وی میگوید : «درجشنواره ما جایزه‌ای داده نمیشود ، بنابراین کسی نمیبازد وکسی نمی‌برد . کمپانی‌های امریکائی وقتی که قرار نباشد چیزی رابازند ناراحتی ازشرکت کردن دریك جشنواره

ارند.» وی هم‌چنین مخالفتی با این ندارد که جشنواره ونیز بمنزله سکوی پرتابی برای فیلم‌ها رسطح تجارتی قلمداد شود مشروط براینکه، ین فیلم‌ها باارزش باشند ودربرنامه اصلی‌شرکت اده شده باشند. گذشته ازبرنامه اصلی جشنواره که به فیلم‌های جدید تعلق دارد «گامبتی» برای وره دوازده روزه جشنواره‌اش یك مرور آثار قی بنام «سینما درسال ۱۹۳۶» یعنی چهل سال قبل، برگزار می‌کندکه درآن فیلم‌هائی لااقل زامریکا، ایتالیا، آلمان وفرانسه نمایش داده خواهد شد. یك برنامه مهم دیگر امسال‌کاخ لیدو» میزگردی خواهد بود درباره سینما و ویزیون درایتالیا ورویهمرفته دراروپا، مقصود ازاین میزگرد تأکید برنقش تلویزیون هست عنوان پخش‌کننده آثار سینمائی وبعنوان یك تهیه‌کننده آثار سینمائی، فیلمهائی از «فدریکو فینی، برناردو برتولوچی، ویتوریو دسه تا، ئولو و ویتوریو اوتاویانی، فرانکو روسی و وریزی» دراین‌برنامه جنبی نمایش‌داده خواهد د همچنین فیلم‌های سینمائی‌که تلویزیون‌های آلمان وفرانسه ساخته‌اند. دراینجا لازم است وضیح داده شودکه تلویزیون‌ایتالیا یعنی«رای» یکی ازتهیه‌کنندگان بزرگ آثارسینمائی دراین کشور بشمار میرود. بالاخره «گامبتی» یك رنامه مرورآثارهنرمند جوان شوروی «واسیلی شوپیشین» ترتیب‌داده‌است، «واسیلی شوپیشین» هم‌کارگردان وهم هنرپیشه است. برنامه دیگر ین‌جشنواره بزرگداشت«لوئیجی‌کیارینی» فقید است‌که قبلاً مدیرفستیوال فیلم «ونیز» بود و آخرین‌کتابی‌که وی قبل از مرگش انتشار داد عنوان «سینما پنجمین ایالت»، مورد بحث یك نیزگرد خواهد بود وهم‌چنین دو سه فیلمی‌که و اواخرسالهای سی و اوائل سالهای چهل تهیه کرده نمایش داده خواهد شد.

میزان شرکت‌کشورهای‌خارجی وهم‌چنین هیهمانان وروزنامه‌نگاران درجشنواره «ونیز»، امسال هم بستگی به وضعیت‌کلی مالی «بی‌ینالـه ونیز» خواهد داشت. با این تفاوت‌که «بی‌ینالـه ونیز» دروضعیت بودجه‌ای ومالی خیلی بهتری سبت به‌گذشته هست. درست یك روز قبل از ینکه پارلمان ایتالیا منحل شود، این پارلمان لایحه‌ای را تصویب کردکه براساس آن مبلغ ومیلیون ودویست وپنجاه هزار دلار به بودجه کلی «بی‌ینالـه ونیز» اضافه شود. «گامبتی»که سال‌گذشته بخش«پیشنهادفیلم‌های‌جدید» خودش را درسطح محدودی و با بودجه پانصد هزاردلار رگزارکرده بود (وبایدگفته شودکه این بودجه حتی‌ازبودجه جشنواره‌ملل درتائورمینا ــ ایتالیا هم‌کمترهست) امیدوارست‌که امسال‌بتواندلااقل یك میلیون ودویست هزار دلار ازاین بودجه ضافی«بی‌ینالـه» را به نمایشگاه سینمائی‌تخصیص هدکه اگرموفق‌شود ــ وامید زیادی‌هم میرود که موفق شود ــ دراین‌صورت جشنواره «ونیز» سال ۱۹۷۶ با بودجه‌ای درحدود یك میلیون و هفتصد وپنجاه هزار دلار برگزار خواهد شدکه بودجه بسیار قابل توجهی است واز جشنواره مسکوکه صرفنظرکنیم بالاترین‌بودجه را درمیان جشنواره‌های طراز اول دارد.

اما درمورد خود «بی‌ینالـه ونیز» یعنی نمایشگاه بزرگ هنرکه هردوسال‌یکبار درایتالیا برگزارمیشود، گفتنی‌اینست‌که، درتمام‌رشته‌های مختلف نظیر: تلویزیون، تئاتـر، موسیقی، هنرهای تجسمی ونقشی، یك مضمون اصلی را تعقیب خواهدکرد با عنوان «اسپانیا از ۱۹۳۶ تا ۱۹۷۶».

جشنواره بین‌المللی فیلم درقاهره

نخستین جشنواره بین‌المللی فیلم قاهره از ۱۶ تا ۲۳ اوت ۱۹۷۶ برگزارخواهد شد.

وزیر فرهنگ مصر «عبدالمنعم سعد» را بعنوان دبیرکل‌جشنواره برگزیده است. «سعد» که درسومین دوره جشنواره تهران، ریاست هیئت نمایندگی سینمای مصررا بعهده داشت از صاحبنظران امور بین‌المللی سینماست‌کـه در سازمان دولتی سینمائی مصر، سالها بعنوان‌رئیس قسمت بین‌المللی وامورجشنواره خدمت میکرد.

جشنواره قاهره، که مرکز آن در هتل بزرگ شراتون قرار دارد، مسابقه‌ای است و جوایزی در مراسم اختتام اهداء خواهد کرد. حضرت «انور سادات» رئیس جمهوری مصر دراین مراسم شرکت خواهند داشت.

درهیئت داوری بین‌المللی این جشنواره «ساتیا جیت رای» (هندوستان) تاماس‌کرتیس (منتقدهرالد تریبون ــ امریکا) شادی‌عبدالسلام (مصر) رونه تووونه (تهیه‌کننده فرانسوی) وهژیر داریوش» دبیرکل رویداد تهران نیز عضویت دارد.

علاوه برمراسمی‌که بمناسبت جشنواره در قاهره برپا خواهد شد، برنامه‌های جهانگردی به سوی اسکندریه درشمال، ولوکسور واسوان درجنوب نیز پیش‌بینی شده‌است.

بدستور وزیر فرهنگ‌وهنر، سینمای‌ایران بطورکامل دراین جشنواره شرکت خواهدکرد.

جشنواره‌ها به چه‌کار می‌آیند؟

پس ازپایان سومین دوره جشنواره جهانی فیلم تهران، «فدریکو فلینی»که درکار تهیه مقدمات فیـلم «کازانووا» بود، در دفتـر

«دونالد ساترلند» به‌نقش «کازانوا» دراثر «فلینی»

«گریمالدی» تهیه‌کننده، با دوست نزدیکش «ماریو لونگاردی» (که نماینده جشنواره‌تهران در«ایتالیا» نیز هست) برخورد میکند، وبه او که تازه ازتهران برگشته بود میگوید: «چطور شدکه ایتالیا درتهران حتی یك جایزه هم بدست نیاورد؟»

«لونگاردی» پاسخ میدهدکه «درعوض یك هنرپیشه تازه‌کار و هیپی‌وار ایتالیائی، برای بازی دریك فیلم سوئیسی، جایزه بهترین بازی راگرفت. اسمش «اولیمپیاکارلیزی» است.»

«فلینی» میگویدکه میخواهد این فیلم را ببیند، دیدن فیلم همان وتصمیم فلینی همان ــ «اولیمپیاکارلیزی» یکی‌ازنقش‌های مؤنث اصلی فیلم بزرگ «کازانووا» را بعهده میگیرد.

بهرحال، اگر همان‌طورکـه قرارست، «کازانووا» در دی‌ماه امسال‌آماده نمایش شود، درجشنواره پنجم تهران نمایش داده خواهد شد. ومسلماً بسیاری ازفیلم‌ها واتفاقات دیگرجشنواره را تحت‌الشعاع قرارخواهد داد.

جشنواره فیلم‌های ایرانی درامریکا

جشنواره‌ئی ازفیلمهای‌ایرانی(ده‌فیلم بلند و هیجده فیلم کوتاه) بمناسبت دویستمین سالگرد انقلاب ایالات متحده امریکا درواشنگتن‌وشانزده شهردیگر امریکا برگزار خواهد شد.

این جشنواره که با همکاری انستیتو فیلم امریکا، وزارت فرهنگ وهنر، سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران برگزار میگردد در«کندی سنتر» واشنگتن افتتاح میگردد وباحتمال قوی جمعی ازهنرمندان ایرانی نیز درآن حضور خواهند داشت.

جشنواره فیلم‌های ایرانی همراه با نمایش فیلم، جزوه‌ها وبروشورهائی درباره تاریخچه وموفقیت‌های سینمای ایران‌دراختیار تماشاگران قرار خواهد داد.

قصر خلوص

هفته فیلم مکزیک

برگزاری هفته فیلم مکزیک ـ بدون درنظرگرفتن ارزشهای
فیلمهای عرضه‌شده ـ لااقل از نظر شناسائی وبابازشناسی سینمای
مکزیک ـ سینمائی که ارگذشته‌اش خاطره‌هائی داریم ـ فوق العاده جا
اهمیت بود .

درگذشته (سالهای ۳۰) که تجارت فیلم تااین حد ا
نبود ، سینمای مکزیک در ایران برای خود طرفدارانی داشت و
مطبوعی نیزازخودنشان میداد ـ وهنرنامهائی همچون " امیل
فرناندز "رابافیلمهایش "مروارید" ، "دلباخته" و" رسوا" و اسما
رودریگز" بافیلم "نیروک" وکارهای درخشان "گابریل فیگه‌روآ
زمینه فیلمبرداری ارباد ببرده‌ایم وهمینطور خانم "نیتون سویلا
بیادداریم که بافیلمهای "محله‌نفرین‌شده" و "جرابات" و "کاباره‌مکزی
موفق به‌کسب موفقیت فوق‌العاده‌ای درمیان تماشاگران ماگردید و
آشنائی‌ها بهرحال ازسینمائی که ریشه درکارهای بنیادی مردبزرگ س
آبزنشتاین دارد ، ارضاء کننده‌بود .

پس ازحدود بیش از ده سال بی خبری از این سینما فر
"هفته‌فیلم مکزیک" واقعا برای هرتماشاگر علاقمندی‌معتنم بود .

دراین هفته‌شاهدهفت‌فیلم ازسینمای نوجاسته‌مکزیک بود
که‌آقای "فیلیپ‌کازالس" مهمان‌جشنواره وسازنده فیلم "باغ ایزابل
باخوشبینی وامیدواری ازهمکاری دولت‌مکزیک باسینماحرف‌میزدوا
چگونه فعالیت های صادقانه وصمیمانه رادراین زمینه موردحمایت
قرارمیدهدواعلام داشت که‌فیلمهای‌این‌هفته محصول‌این‌همکاری‌است

آگاهی به‌این‌امرخود به خود توقع وانتظاربیننده را ازسی
مکزیک که درحال‌حاضربدون واهمه از شکست های تجاری به راه خ
ادامه میدهد ـ بالامیبرد وشاید بهمین دلیل بودکه فیلمهای معرف
شده‌نتوانستندهیجانی درمحیط سینمائی ما ایجاد نمایند . اگرفیلمها
عرضه‌شده رانماینده واقعی سینمای امروزمکزیک بدانیم ـ باید بپذیر
که‌این سینما گرایشی به واقعیت‌نگری ندارد وبیشتربه‌فانتزی وبازسا
زندگی طبق سلیقه فیلمسازان تمایل نشان میدهد .

درفیلم " قصری درجنوب " ساخته‌ی " سرجوالوویچ" م
ابتدا بالحن وفرم نیمه تخیلی با نوعی زندگی فقیرانه مواجه میشو
که گروهی رادراسارت خود کشیده‌است . سپس فیلمسازبا الهام‌گرف
از یک آرزوی همیشگی بشر برای دستیابی به سرزمین موعود ط
رویدادهائی آنهارا به جائی میکشاندکه میتواند تجسمی ازآن باشد
اما میبینیم که آنها درآنجا هم بخاطر مطامع آدمهای زورمنددراما
نیستند . البته فیلمسازدرطی این قصه چشم به‌واقعیت هاهم دارد
امانحوه‌پرداخت‌وبرداشتش طوری‌است که تمام توجه تماشاگر به‌مراح
افسانه‌ای که بیان میشود معطوف میگردد .

افسانه‌سرائی را "رافائل کورکیدی" درفیلم "فرشتگان وملا
کاملتر نشان میدهد درفیلمی که سیر ناهمواری را برای نمود عشق
مینماید . ابتدااز حضور آدم وحوا دربهشت میگوید وسپس آنهارا
زمان نامشخصی ازحال میآورد ـ وعشق مطابق معمول باقضاوت ها
مخالف آمیز مواجه ـ اما بهرحال پیروز میشود ـ واین سرانجام ک

باغ ایزابل

شیوه مکزیکی

قصری درجنوب

فرشتگان وملائك

دون کیشوت

وفیلمساز نتیجه میگیرد که درمبادله عشق قربانی واقعی مرد است
مورد بهره برداری قرار میگیرد و زن را بوجودی خون آشام معرفی مینماید .

" رافائل کورکیدی " که علاوه برکارگردانی مسئولیت فیلمبرداری
ین فیلم را نیز بعهده دارد به زیبائی صحنه توجه زیادی نشان میدهد
ولا توجه به صحنه و زیبائی بیان تصویری در سینمای مکزیک ریشه
یعنی دارد . وبیاد میآوریم فیلم " ربوا " راکه " امیلیو فرناندز " در
ن تصاویر زیبا وشاعرانه ای خلق وارائه نموده بود .

" باغ ایرابل " فلیپه کارالس ، بار حرکتی است برای جستجوی
رزمینی موعود که آدمهایش بار مانده یک کشتی غرق شده در قرن
نوزدهم هستند ــ وآنها درسفر خود به قتل عام همدیگر میپردازند .

فیلمساز با این بهانه صیافتی ازخون ، خشونت و وحشیگری
برپامیسازد ــ که درتجسم فضائی که میخواهد موفق هم میشود .

" شیوه مکزیکی " بنظر میآیدکه تحت تاثیر جاذبه های واقعیت
رائی قرار گرفته است ــ اما تمام یابهتر میگوئیم بیشتر فیلم دوراز
حیط زندگی ودوراز شهر میگذرد ــ جائی که عده زیادی ازمردم برای
یمای مسابقه اتومبیلرانی به پیک نیک آمده اند .

" لوئیس الوریزا " کارگردان این فیلم آگاهانه وباتسلط بر
بابع متعدد فیلم نظارت دارد وارآمیختن طبر بامضامین جدی وگاه
یم انگیز لحظات جالبی بوجود میآورد .

طبر را " آلفونسو آرائو " درافتباس آزادش از " باررس کل "
وکول بهتر وقاطع تر بکارمیگیردو ازاین نظر هیجان پرکششی ایجاد
ینماید که کمتر کنترل کار ازدستش خارج میشود .

دراین فیلم فانتزی بامنطقی شبیه منطق سینمای کارتون با
یه ای ازواقعیت خیلی خوب درکنارهم قرار دارند .

در " قصر خلوص " آرتورو ریپستاین با قصدی غریب مواجه
یم شویم که فیلمساز درالقای آن موفق است .

پدربرای جلوگیری از آلودگیهای جسمی فرزندان خودآنها
راسالها در یک خانه قدیمی زندانی میکندوازدنیای خارج دور نگه
یداردوآنها که مورد تربیت خشنی قراردارند ــ بتدریج ازنظر روانی
آسیب میشوند .

اشاره فیلمساز به آلودگیهای پدروفاجعه پایان کار وخوگرفتن
بچه ها به زندان خودساخته پدراشارات خاصی داردکه میتوان از آنها
ــ نتباطهای متفاوتی داشت ــ اماریتم یکنواخت فیلم کششی درتماشاگر
برای پیگیری قصه ی فیلم ایجاد نمیکند .

درآخرین اثراین هفته فیلم " دون کیشوت دوباره میتازد " این بار
روایت تازه ای ازرومان مشهور " سروانتس " میبینیم ــ که سینمای مکزیک با
باساختن آن درواقع امکانات خودرا تجربه میگذارد ونتیجه کارمایوس
کننده نیست ــ هرچندکه تماشاگرباید لحظات طولانی انتظار را در بعضی
صحنه ها تحمل کند .

شایدکار " دون کیشوت " سینمای مکزیک بامقایسه با " دون کیشوت "
ای سینمای روس وحتی آمریکا چندان موفقیت آمیز جلوه ننماید ــ اما باید
امکانات این سینماراکه درحال باریابی قدرت خود میباشد درنظرداشت .

نوروز در پاریس و چشم جادوئی سینما

از : دکتر رحمت مصطفوی

درقرن‌بیستم انسانها دارای‌چشم جادوئی شده‌اند. ازخاك ماه تا ته دریاها ، وازنوك‌کوه تا اعماق پیچاپیچ غارها ، چشم جادوئی سینما همه چیز را می‌بیند وبه آدمها نشان می‌دهد . وشاید مهمتر ازهمه اینها ، چشم سینما ماجراهای خود آدمها را می‌بیند وبه‌آنها نشان می‌دهد .

طی سی چهل سال اخیر یك معجزه علمی وفنی دیگر، تلویزیون ، با سینما دست به یکی‌کرده ویکی ازبهترین وگویاترین وصادق‌ترین انواع روزنامه‌نگاری را به وجود آورده است . ولی یك عرصه هست‌که ملك طلق چشم جادوئی سینما است ، وآن نگاه شاعرانه به انسانها است ، شاعرانه به هردو معنای‌کلمه شاعر ، به معنای‌لغوی‌آگاه ودریابنده ودانا ، وبه معنای هنرمند. فیلم داستان ، فیلم قصه . سینما به بهترین وگویاترین وجهی قصه آدمها را میگوید.

آنچه معجزه سینما را دوچندان میکند محبوبیت بی‌سابقه آن بین همه مردم جهان است. درتمام تاریخ بشرهیچ هنری چنین‌گسترشی نداشته است . وحتی در خود دنیای امروز، سینما بزرگترین هنر وبزرگترین وسیله فرهنگی (به معنای جامعه‌شناسی) است . اهالی کشورهای مختلف ممکن‌است ازبزرگترین رمانهائی‌که دردنیا منتشرمیشود ، بزرگترین نمایشنامه‌هائی‌که روی صحنه می‌آید ، بزرگترین قطعات موسیقی وتابلوها و پیکره‌ها ، وهمینطور تاآخر، اصلاً خبردار نشوند ، ولی بزرگترین فیلمهائی‌که دردنیا تهیه میشود حتماً درهمه‌کشورهای دنیا روی پرده می‌آید.

آدمها به سینما می‌روند تا قصه آدمها را ، قصه خودشان را ، بشنوند وببینند .

ولی همین جا ، وبه همین مناسبت ، نکته خیلی مهمی پیش می‌آید.

آدمهاکه به سینما میروند ، قصه‌کدام «آدمها» را می‌بینند ومیشنوند ؟ درست‌است‌که هرماجرای‌انسانی برای همه انسان‌های دیگر جالب و درك‌کردنی و حس کردنی است ، ولی مسلماً تا اندازه معینی ودرسطح معینی . یك مصری قرن بیستم ، چقدر با یك ماجرای ایتالیائی درقرن هیجدهم می‌تواند آشنا باشد ؟ یك چینی اززندگی لردهای انگلیسی چقدر سردر میآورد؟ ویك‌ایرانی به چه چشمی به زندگی«فاروست» مینگرد؟

حرف تو حرف می‌آید ، وهمین‌جا باید اشاره‌کنم که چنین «سینما رفتن» هائی جنبه‌های متعدد دارد . یکی ، مثلاً جنبه آموزشی ، که مصری وچینی وایرانی به وسیله همین قبیل فیلمها با دنیاهائی‌که برایشان تازگی دارد آشنا میشوند . دیگر اینکه سینما به این ترتیب یکی ازعوامل مهم آن تحولی میشودکه دریکی دیگر ازاین مقالات به‌آن اشاره‌کردم ودنیا را به طرف «یکدستی» می‌برد .

ولی این قبیل ملاحظات به‌کنار، چگونه می‌توان فراموش‌کردکه درهرفیلمی ، خون محیط ماجرا است که درعروق فیلم جاری است ؟ رنگ وبو وصدای فیلم رنگ وبو وصدای مردمی است‌که ماجرا بین‌آنها اتفاق افتاده است . فیلم فرانسوی یك «دید فرانسوی» است، وفیلم امریکائی یك«تجربه امریکائی» وفیلم انگلیسی یك «ماجرای انگلیسی» .

بدین‌ترتیب ملاحظه میکنیم‌که ملت‌هائی‌که سینمای خوب‌ندارند درمحرومیت‌بزرگی به سرمیبرند. «اعماق» هرملتی ، خاص آن ملت است وفقط هنرمندان همان ملتندکه می‌توانند آن اعماق را ، چه برای همان ملت وچه برای بقیه انسانها ، نشان دهند.

خیلی‌حیف‌است‌که دریك عرصه‌گسترده‌وروزمره‌ای مثل سینما ، احساسات وتجربیات وارزش‌های یك ملت فقط «وکالتی» واز «طریق شخص ثالث» باشد.

* * *

البته منصفانه باید اذعان‌کردکه وقتی به لوازم ووسایل اجتناب‌ناپذیر ظهور سینما توجه میکنیم، می‌بینیم‌که سینما فقط دراروپای‌غربی‌وامریکا میتوانست پیدا شود . این لوازم ووسایل ازاین قرار است :

۱ ــ پیشرفتگی درعلوم وفنون ، برای اختراع وسایل مادی سینما .

۲ ــ داشتن یك سابقه طولانی وبلانقطاع در هنرهای نمایشی .

۳ ــ ثروت‌نسبی مردم‌که امکان رفتن‌به «نمایش» را بدهد ، وعادات اجتماعی وروحیه شخصی‌که به رفتن به «نمایش» تشویق‌کند.

٤ ــ آزادی‌های هنری واجتماعی ، ونبودن موانع ضعف تعصب‌های‌گوناگون .

دراواخر قرن نوزدهم واوایل قرن‌بیستم‌که سینما پیدا شد این شرایط درکجا به جز اروپای‌غربی‌وامریکا موجود بود ؟

وبرای اینکه آخرین حرف را درمورد آنچه قبلاً گفتم زده باشم اینجا باید این سئوال را طرح‌کنم : حالاکه ازیك سو بهترین وسایل مادی فیلمبرداری را به این آسانی می‌توان تهیه‌کرد ، وازسوی دیگر مردم هرروز میلیونها به صندوق‌های سینما پول می‌ریزند ، دیگر مانع تهیه فیلم‌های خوب وایجاد یك سینمای

حقیقی چیست ؟

ولی‌تعبیرات«سینمای خوب» و «سینمای حقیقی» نکات مهم دیگری را درباره سینما به یاد می‌آورد که اقلاً به دوتای آنها نمی‌توان اشاره نکرد :

یکی ، که بزرگترین بلا وبزرگترین شرم سینما است ، استعمار سینما ازطرف لاشخورهائی است که جز منافع سرشار مادی هدفی ندارند. ازلحاظ تعداد فیلمی که تهیه میشود ، هندوستان یکی از «بزرگترین» کشورهای سینمائی دنیا است ، یکی‌ازدیگری سطحی‌تر، ناشیانه‌تر، بی‌ارزش‌تر. آنچه بیشتر جای تعجب است ، درژاپن که تعدادی ازبهترین فیلم‌های تاریخ سینما را تهیه کرده ، واقعاً «کارخانه‌های» فیلمهای «بزن‌بزن» ایجاد شده تا یك شاهی صنارهای جیب‌های خالی مردم نادان ومحروم را جمع‌آوری کنند. وباز ازاین عجیب‌تر درایتالیا که ازقابل ستایش‌ترین وطن‌های سینما است ، عالماً وعامداً به‌این «اعمال اقتصادی» میپردازند ، وگذشته ازانواع فیلم‌های بی سروته که تهیه می‌کنند ، فیلم «کاوبوی» برمیدارند !

دربسیاری کشورهای دیگر نیز دردرجات مختلف این وضع هست .

این دردی‌است که فقط با بالارفتن فرهنگ مردم دنیا ممکن‌است دوا شود .

دیگری گرفتاری سینما درکشورهائی از قبیل شوروی‌وچین‌است که سینما دولتی‌است ووسیله تبلیغات، باید به بعضی ازفیلم‌سازهای شوروی تبریك گفت که معذالك موفق شده‌اند گاهگاهی شاهکارهائی بوجود آورند.

* * *

بنده به هیچوجه قصد نداشتم چنین مقدمه‌کلی درامرسینما بیاورم ، ولی حالاکه قلم ازدستم دررفت تصور نمی‌کنم برای روشن‌کردن مطلب مورد بحث بیفایده باشد.

خلاصه اینکه فرانسه یکی ازچندکشور معدودی است که با چشم جادوئی سینما بااعماق روح خودمینگرد و با این عمل ، درعین‌حال ، به اعماق روح بشر.

به همین جهت پاریس ازجمله پنج شش شهر دنیا است که آدم فیلمها را درچشم‌انداز واقعی، منطقی و جهانیشان می‌بیند .

وقتی شما درپاریس (یا لندن یا نیویورك . .) سینما میروید ، برسینمای موجود دنیا مسلطید ، ونبض سینمای دنیارا دردست دارید. آخرین‌محصولات سینمای فرانسه ودنیا درپاریس‌است ، ومحصولات‌کمی قبل‌ازآن درسینماهای «محله» نمایش داده میشود ، واگر خیلی خواستید به عقب برگردید «سینماتك» و «سینه‌کلوب» دراختیار شما است .

دراین یك ماهه‌ای‌که درپاریس بودم دوفیلم امریکائی‌که امسال بزرگترین سروصدا را کرده‌اند ، «پرواز روی لانه‌کوکو» و «پوزه» یا «فکها» (جاز) درپاریس روی‌پرده بود، و «امانوئل» را هنوزمیدادند، وسینه‌کلوبها (وتلویزیون) فیلم‌هائی ازگرتاگاربو و گاری‌کوپر میدادند.

ولی‌قصد من اینجا بحث درباره محصولات سینمای دنیای نیست . اینجا میخواهم بگویم طی یك ماهی‌که من پاریس بودم ، وبنابراین طی سال جاری ، چشم جادوئی سینمای فرانسه به‌کدام عرصه‌ها اززندگی فرانسوی ، مسایل فرانسوی ، افسوسهای فرانسوی ، امیدهای‌فرانسوی وآرزوهای‌فرانسوی خیره بوده‌است.

میخواهم تکه‌هائی اززندگی فرانسوی را ازدریچه چشم جادوئی سینما به نظرتان برسانم .

این بود مهمترین فیلم‌هائی‌که دیدم ولابد شما روزی درتهران یا پاریس یا جای دیگرخواهید دید :

۱ ــ قاضی وقاتل

ازمیان فیلمهائی‌که دراین یك ماهه دیدم شاید خاطره این فیلم بیش ازهمه درذهنم بماند . به علل مختلف .

اولاً این فیلم یکی ازبهترین نقاشیهائی است‌که ازجامعه فرانسه دراواخر قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم دیده‌ام . «شهرستان فرانسه» آن زمان ، با همه جذبه‌اش ، با همه آداب ورسومش ، با همه تعصباتش و باهمه بی‌رحمی‌هایش درمقابل شما قرار میگیرد . ازقاضی تا مأمور عالیرتبه مستعمراتی ، ازژاندارم تا کارگر تیره روز واز سرمایه‌دار تا کشیش ، همه پیش شما رژه می‌روند.

ثانیاً دونقش اول فیلم به عهده دوهنرپیشه واقعاً فوق‌العاده است . «فیلیپ نواره» درنقش قاضی ، ویك هنرپیشه بسیار خوب دیگرکه متأسفانه قبلاً نمی‌شناختم وخنده‌تان خواهدگرفت‌که حالا هم اسمش یادم نیست درنقش قاتل . هنرپیشگی دراین فیلم به اوج میرسد.

ثالثاً مراحل‌مختلف یك «جنون» ، یك روح‌بیمار، به بهترین وجهی نشان داده شده‌است .

ورابعاً ، وبالاخره قاتل طی چندین سال فرانسه را بارها ازیك سو تا سوی دیگر پای پیاده می‌پیماید وجنایت‌های خودرا انجام میدهد ، وطی این مسافرتها وتماسهائی‌که با مردم حاصل میکند ، شما معایب‌ونواقص اجتماعی‌گوناگون را به چشم می‌بینید ومثل اینست‌که با دست لمس می‌کنید .

عاملی‌که یك بُعد اضافی برای فیلم ایجاد می‌کند واقعی‌بودن ماجرای‌آنست . این آدم واقعاً بوده وواقعاً این جنایتها را مرتکب شده است .

ماجرا به طور خلاصه ازاین قرار است‌که یك سرباز عاشق دختری است‌که میخواهد با او ازدواج کند ، ولی نه خود دختر ونه خانواده او با این ازدواج موافق نیستند ، وغیرعادی بودن روحیه این سربازعلت اساسی مخالفت آنها است . بالاخره سرباز مأیوس ، معشوقه خودرا هدف تیر قرار می‌دهد وگلوله‌ای نیز به سر خود خالی می‌کند. ولی هیچکدام نمی‌میرند ، وسرباز پس ازبیرون آمدن ازبیمارستان یك نوع زندگی آوارگی پیش میگیرد وهرجا دختربچه‌ای در بیراهه‌ای وکنج خلوتی پیدا میکند به او تجاوز میکند وبه قتلش میرساند.

شباهت این‌قتلها که درمناطق مختلف‌انجام میگیرد سبب میشود مقامات دریابندکه همه آنها کار یك‌نفراست. وبالاخره یك قاضی با تمهیداتی موفق میشود اولاً قاتل را دستگیر وزندانی‌کند ، وسپس به اقرار وادارد وبه مجازات برساند.

آخرین‌لحظات فیلم ناگهان با ظاهرشدن یك جمله روی پرده ، هیجان بزرگی به وجود می‌آورد. این‌جمله تا اندازه‌ای‌که یادم می‌آید ازاین قرار است :

این قاتل بیمار طی چند سال پانزده نفررا کشت. طی همین مدت درجامعه بیمارفرانسه هفده هزارکارگر جوان درکارگاهها وکارخانه‌ها سل‌گرفتند وتلف شدند.

جامعه بیمارتر است یا این قاتل ؟

۲ ــ پول جیبی

ازدنیای جنایت وجنون وبلاهای‌اجتماعی، ناگهان به دنیای آسمانی بچه‌ها . بچه‌ها ، و شادیهاشان ، وغمهاشان ، وآرزوهاشان ، ومسائلشان ، وظلمی‌که از بزرگها می‌بینند ، یا محبتی‌که از بزرگها می‌بینند ، وحقه‌هائی‌که میزنند ، وعشق . . . . عشق‌که ناگهان در ده یازده سالگی جوانه میزند ، ولبهای‌پسررا به‌گونه دختر میرساند.

درلحظاتی ازاین فیلم چنین به نظرم رسیدکه «بزرگهای» واقعی ، عاقل‌های واقعی ، با هوشهای

بالا : «برتران تاورنیه» صحنه‌ای ازفیلم«قاضی‌وقاتل» را کارگردانی می‌کند.

پائین : «فرانسوا تروفو» و پول تو جیبی .

بالا : کالموس (آرامش).
پائین : «ژان مورو» بازیگری که فیلمساز شده است با نخستین اثرش روشنائی (نور).

واقعی ، وزنده‌های واقعی ، بچه‌ها هستند ، و «بزرگ شدن» چیزی نیست جز یك سیرسریع یا آهسته به سوی محدودیتها ، کوریها و یك‌نوع مرگ . . .

۳ ــ روشنائی

چه می‌توانم بگویم ازفیلمی‌که تقریباً داستانی ندارد ، وقهرمان‌های واقعی آن «زندگی» چند زن است ، نه‌خود آن زنها . من همیشه ازستایشگران «ژان‌مورو» هنرپیشه بزرگ فرانسوی بوده‌ام ، وبه همین جهت با ترس وتردید به تماشای این فیلم رفتم ، زیرا فیلم را خود «ژان مورو» تهیه‌کرده است وترس من ازاین بودکه «فیلمساز» به خوبی «هنرپیشه» نباشد، وشکسته‌ای به ستایش من به «ژان‌مورو» وارد آید . . .

چه فیلمی ، چه‌گوهری ، چه شاهکاری . . .

همه زنها باید این فیلم را ببینند ، زیراگوشه‌ای ازوجود خود وزندگی‌خودرا دراین‌آئینه خواهند دید. وهمه مردها باید ببینند . . . وفکرکنند .

٤ ــ تخم مرغ (اوبرویه)

وازجهان زنها به جهان بازی‌های سیاست . لابد به یاد دارید‌که چندی قبل آقای «ژیسکاردستن» رئیس جمهوری‌فرانسه چند رفتگررا به صبحانه به‌کاخ «الیزه» دعوت‌کرد . این دعوت جزو برنامه‌کلی «تماس بامردم» رئیس‌جمهوری‌است چنان‌که برای صرف غذابه‌خانه‌های ناشناسی میرود و باآنها به‌گفتگو می‌نشیند.

ماجرای فیلم «تخم مرغ» با دعوت رفتگران به کاخ الیزه شروع میشود ، ودرتعقیب‌آن مشاوران‌رئیس جمهوری مردی‌را پیدا میکنندکه به‌عنوان «مردکوچه» همراه رئیس جمهوری به یك بازدید طولانی ازچند شهرستان برود .

بازیهای سیاست، جاه‌طلبیها، رقابتهای اطرافیان، دوز وکلك‌ها ، ریاکاریها و طمع‌ها و ساده‌لوحی‌های افراد عادی به طرز بسیار مطبوعی دراین فیلم نمایش داده شده است .

٥ ــ جنگل

این یك فیلم مستند بسیار جالب بود اززندگی حیوانات وحشی ، ازشیروپلنگ وفیل‌گرفته تا میمون وگرگ وروباه . واقعاً آدم ازتماشای این فیلم سیر نمیشود ومیخواهد آن را چند بار ببیند. مخصوصاً صحنه‌های عشقبازی وحوش‌عالی‌است وتماشاچی حیرت میکندکه چطور توانسته‌اند ازاین صحنه‌ها فیلمبرداری کنند . از نکته‌هائی‌که بنده دراین فیلم دریافتم این بودکه پلنگ یکی ازظریف‌ترین ، احساساتی‌ترین و مهربان‌ترین عشاق‌دنیا است! (اسم فیلم شاید «جنگل» نیست وچیز دیگری است ، یادم نیست)*.

٦ ــ کالموس

این فیلم یکی ازجالبترین وبدیع‌ترین فیلمهائی **بودکه دیدم ، وبه ظن قوی شما آن را نخواهید دید .** زیرا پاریس‌که بودم آن را ازپرده برداشتند ، وخیلی بعید میدانم‌که ازجهت «جنسی» درایران نمایش داده شود .

این فیلم‌که البته جنبه فکاهی خیلی قوی دارد ، ضمناً یك مسئله بزرگ اجتماعی را نیز طرح میکند ، وآن خسته وعاجزشدن مردها اززندگی یکنواخت اجتماعیشان ، وهمچنین اززنشان است .

دومرد علیه زندگیشان وزنهاشان (یکی رسمی ودیگری «غیررسمی» !) طغیان میکنند وسر به‌بیابان میگذارند.

مسائل چاقی و «کلرسترول» را فراموش میکنند وتا خرخره میخورند ومیآشامند. جماعت زیادی به دنبال آنها می‌پیوندند وزنهاکه خبردارمیشوند علیه‌آنها لشکرکشی میکنند ، ودستگیرشان میکنند وبه نوبت «به‌کارد می‌کشند» .

برای اینکه نمونه‌ای ازصحنه‌های این فیلم را بدستتان بدهم‌کافی‌است صحنه آخررا ذکرکنم‌که عده‌ای ازمردها به خیال خودشان ازدست زنها به غار بزرگی که به‌نظرشان جای امنی میرسد پناه برده‌اند. ولی‌کم‌کم وحشت آنها را میگیرد ، زیرا علائمی به آنها نشان میدهدکه در«داخل» زن بسیارعظیمی هستند، وموقعی شکشان تبدیل به یقین میشودکه «مرد عظیمی» به «زن عظیم» نزدیك میشود !

* * *

درکنار این فیلمها طبیعتاً تعدادی هم فیلمهای تفریحی بود . مثلاً «برویم سراغ دخترهای انگلیسی» شرح ماجرای چند جوان فرانسوی است‌که برای یاد گرفتن انگلیسی به لندن میروند ، ولی‌توجهتان‌را جلب میکنم‌که همین فیلم تفریحی نیز حاوی نکات وظرایف جالب آداب ورسومی اجتماعی است .

ویا فیلم «وحشی» با شرکت «کاترین دونو» و «ایومونتان»‌که رویهمرفته فیلم تفریحی وهیجان‌آوری است ، ولی آنهم براساس زندگی یك مرد ثروتمند از تنگنای زندگی اجتماعی و ریاکاری‌های آن ساخته شده است . بازهمین «ایومونتان» با زنش«سیمون سینوره» وهنرپیشه بسیار عالی «فرانسوا پریه» دربهترین فیلم پلیسی سال به نام «پلیس پیتون ۳۵۷» شرکت‌کرده بودندکه جالب وسرگرم‌کننده بود .

فیلم‌های «پورنوگرافیك» حالا دیگر دراروپا و امریکا مورد قبول یافته وسینماهای خاصی به نمایش آنها می‌پردازند. ازجمله درشانزه‌لیزه سینمائی است‌که چند تالار مختلف دارد ودرهرکدام فیلم جداگانه‌ای را نشان میدهد. با تماشای این فیلمها یك‌بار دیگر انسان متوجه اهمیت «هنر» و «دید هنری» می‌شود . با اینکه موضوع همه این فیلمها واحد ، وخلاصه بدن انسان واعضاء آنست ، بعضی ازآنها را آدم می‌خواهد وسطش برخیزد وسینما را ترك‌کند ، وبرخی دیگر حقیقتاً تحسین‌انگیز است .

جالب اینکه هربار من به‌این سینماها رفتم سینما تقریباً خالی بود وبیش از ده بیست نفر تماشاچی وجود نداشت . مثل اینکه مردم ازاین جور فیلمها زده وخسته شده‌اند .

* * *

ملاحظه میفرمائیدکه اولاً هنر سینمای فرانسه چگونه مرتباً درحال جستجو وپیشرفت است وراه‌های تازه میجوید وثانیاً زندگی فرانسوی چگونه به وسیله چشم جادوئی سینما تحلیل می‌شود ، موشکافی می‌شود ، وثبت می‌شود .

تشخیص مردم ، آگاهی مردم ، وآموزش ممتد مردم دراین عرصه به همان اندازه اهمیت داردکه هنر فیلمساز، ووجدان‌کار او، وعشقش به هنرش‌وحرفه‌اش.

سینمای فرانسه هم مظهری است ازهنر فرانسه وهم آئینه‌ای درمقابل زندگی فرانسوی .

نقل از : روزنامه رستاخیز

*** منظورآقای دکترمصطفوی فیلم «جشن‌وحشی» بکارگردانی «فردریك روسیف» است .**

«سینما ٥»

شهرام گلچین» درصحنه‌ای از «صحرای تاتارها»

«سعید کنگرانی» بازیگر فیلم «سرایدار» درنمائی ازفیلم «صحرای تاتارها»

صحرای تاتارها در پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

«ماکس وون سیدو، محمدعلی کشاورز وژاك پرن» درنمائی از «صحرای تاتارها»

نخستین نمایش جهانی فیلم «صحرای تاتارها» ساخته «والریوزورلینی» ، باحتمال قوی در پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران خواهد بود .

فکرتهیه فیلم ازداستان «صحرای‌تاتارها» اُولبار ، هفت سال پیش مطرح شد ولی هربار درتهیه آن وقفه افتاد. وسرانجام فیلمبرداری‌آن سال گذشته با سرمایه ایتالیا ، فرانسه وایران در «چینه چیتا» آغاز شد وفروردین سال جاری در «بم ــ کرمان» پایان گرفت ودر حال حاضر آخرین مراحل فنی آن طی میشود و بزودی آماده نمایش خواهد شد .

در فیلم «صحــرای تاتارها» ویتوریو گاسمان ، جولیا نوجما ، ژان لوئی ترنتینیان . ژاك پرن ، ماکس فون سیدو ، فرناندوری ، هلموت گریم ، فرانسیسکورابال ، لوران ترزیف، فیلیپ نواره ، محمدعلی کشاورز ، کامران نوزاد ، شهرام گلچین وسعید کنگرانی بازی دارند .

«فیلیپ نواره، جولیانوجما وکامران نوزاد» در صحنه‌ای ازفیلم «صحرای تاتارها»

سر کارول رید

از دست رفتگان

● **کارول رید** -کارگردان انگلیسی- متولد ۱۹۰۶ در حومه لندن ــ ابتدا بعنوان بازیگر تئاتر وارد کارهای نمایشی شد . بعد به سینما رفت و مدتی بعنوان دستیار کارگردان کار کرد تا اینکه در سال ۱۹۳٤ نخستین فیلمش را جلوی دوربین برد . مهمترین فیلمهای اولیه وی عبارتند از : ستارگان به پائین مینگرند ــ دختری باید زندگی کند وترن شبانه . از سال ۱۹٤۲ تا ۱۹٤۵ برای سرویس فیلمسازی ارتش تعدادی فیلم مستند ساخت. بعداز جنگ، «مرد فراری» را جلوی دوربین برد که نمایش آن برایش اعتبار فراوان کسب کرد . عمده‌فیلمهای بعدی وی عبارتند از : مرد سوم (۱۹٤۹) ــ مطرود جزایر (۱۹۵۲) ــ مردی از ترلین (۱۹۵۳) ــ بندباز (۱۹۵۵) ــ کلید (۱۹۵۸) مأمور ما در هاوانا (۱۹۵۹) ــ خلسه واضطراب (درتهران : رنج و سرمستی) (۱۹٦۵) الیور (۱۹٦۸) ــ کارول رید در سال ۱۹۵۲ ازطرف ملکه انگلستان بخاطر خدماتش بسینما بدریافت لقب «سر» مفتخر گردیده بود .

● **لئونید موگی**-کارگردان‌فرانسوی- متولد ۱۸۹۸ در سن پیترزبورگ (روسیه) . تحصیلاتش را تا دیپلم دکترا در رشته حقوق در«اودسا» ادامه میدهد. بعدازپایان تحصیلاتش وارد کار سینما میشود وازسال ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۳ در استودیوی «دیمتیری خارتیونوف» بکار میپردازد و بعد از آن مدتی رئیس قسمت‌فیلمهای کوتاه و خبری در اوکراین وکیف و رئیس لابراتوار سینمای علمی درمسکو میشود . در سال ۱۹۲۸ به فرانسه میرود ودر آنجا بسمت مونتور مشغول کار میشود . در سال ۱۹۳٦ نخستین فیلمش را تحت عنوان «بچه کوچولو» میسازد . نقش اول این فیلم را بیك هنرپیشه گمنام میدهد که «مادلن روبنسون» نام دارد. نقش یکی از سیاهی لشکرها را هم «میشل مورگان» بازی میکند . دوسال بعد «لئونید موگی» یکی از بهترین فیلمهای زندگی‌اش‌را میسازد که «زندان بدون حفاظ» نام دارد . این فیلم در عین یکی از نخستین فیلمها درباره طغیانهای روحی دوران نوجوانی است . بعداز ساختن چند فیلم در فرانسه در سال ۱۹٤۰ به آمریکا میرود ودرآنجا کار فیلمسازیش‌را ادامه میدهد . عمده این فیلمها عبارتند از : دوزن ــ پایان شب ــ منطقه بین‌المللی ــ پاریس ، بعدازتاریکی . درسال ۱۹٤٦ وی مجدداً بفرانسه بازگشت وازآنجا به ایتالیا رفت و فیلمهای معروف «فردا خیلی دیراست» (۱۹۵۰) و «فردا روز دیگری است» (۱۹۵۱) را با «آنا ماریا پیرآنجلی» ساخت . دربازگشت بفرانسه «بچه‌های عشق» (۱۹۵۳) و «درطول پیاده‌روها» (۱۹۵۵) و «شانسم را بمن بده» (۱۹۵۷) و «بشر میخواهد زندگی کند» (۱۹٦۱) را کارگردانی کرد .

«لئونید موگی» بهنگام مرگ روی پروژه تهیه یك فیلم مونتاژ بزرگ درباره‌آینده بشریت کار میکرد که «کجا میروی ۲۰۰۰» نام داشت . دخترش «کاتیا» که در تهیه این پروژه باوی همکاری داشت ، این فیلم را به پایان خواهد برد .

«لئونید موگی» از کشور فرانسه نشان «لژیون دونور» وازایتالیا «شوالیه دومریت دریافت داشته و همچنین فیلمهایش بیست‌و جایزه بین‌المللی کسب کرده‌اند.

بلیطهای کاخ فستیوال کان چه‌میشود؟

همه ازخودشان‌میپرسند بلیطهای سانسهای شب سالن اصلی کاخ فستیوال «کان» کجا میرود ؟ جواب سئوال باین شرح است : (مثلا سانس بیست‌ویك‌وسی‌دقیقه فیلم : دندی ، دختر امریکائی تمام عیار) صنایع تکنیك سینما ۱٦۳ نفر ، ۳۸ صندلی ــ صاحبان سینما از۲۸ کشور ۱۳۰۰ نفر ، ۱٦٦ صندلی ــ اونیفرانس ۲٤۰۰ نفر ، ۳۲۰ صندلی ــ اتحادیه تهیه‌کنندگان فرانسوی ۲٦۰ نفر، ۳۲ صندلی ــ توزیع‌کنندگان فرانسوی ۱۸۰ نفر ، ٤۰ صندلی ــ اتاق سندیکائی تهیه‌کنندگان ۳۲۰ نفر ، ۳۲ صندلی ــ کارگردانهای مؤلف ۲۲۰ نفر ، ٦٤ صندلی ، بقیه صندلیها دراختیار شهرداری کان ، شخصیت‌های کوت دازور ، مطبوعات . کمیته‌های محلی ، هنرپیشگان وشخصیتهای خارجی ، آبونه‌ها ، هتلها وپلیس قرارمیگیرد.

نقل ازبولتن شماره ۱۱ فستیوال‌کان

فستیوال فیلم کره

بیست‌ودومین دوره فستیوال آسیائی کره دربندرپوسان واقع درکره جنوبی برگزار شد. ۹ کشور آسیائی با ۳٦ فیلم بلند و ۱۵ فیلم مستند دراین فستیوال شرکت داشتند ، استرالیا نیز فیلمهائی دراین فستیوال خارج مسابقه نمایش داده شد .

رویهمرفته چهل جایزه به فیلم‌های شرکت‌کننده داده شد .

ازایران «هوشنگ شفتی» ــ نماینده جشنواره جهانی فیلم تهران ــ بعنوان ناظر شرکت داشت . دیگر کشورهائی که چون «ایران» دراین فستیوال نماینده داشتند از اینقرارند :

ایالات متحده امریکا ، کانادا وزلاند نو

گزارشی کوتاه از :

چهارمین جشنواره آسیائی

«تاشکند»

چهارمین دوره جشنواره‌سینمائی‌بین‌المللی «تاشکند» درروزنوزدهم‌ماه مه (۲۹اردیبهشت) «لئونید برژنف» در «کاخ هنر» شهر «تاشکند» در «ازبکستان» گشایش یافت.

هدف این جشنواره، ایجاد تفاهم ودوستی کشورهای شرکت‌کننده از سه قاره آسیا، و امریکای جنوبی است و به این منظور فیلمساز، بازیگر، تهیه‌کننده‌وسینماشناس دوره در «تاشکند» اجتماع کردند، ای با تشریفات بسیار وکیفیتی نه‌چندان توجه.

جستین روز جشنواره را نطق‌های متعدد ی مقامات رسمی هنرمندان جمهوری رقص‌ها، موسیقی ویك‌شام تشریفاتی و از روز دوم نمایش فیلم‌ها آغاز

جشنواره سینمائی بین‌المللی تاشکند که یکبار برگزار میشود، جشنواره‌ای غیرمسابقه‌ای است و غالباً آثار شرکت‌کننده در جشنواره واجد ارزشهای هنری نیستند. در چهارمین دوره نیز وضع بهمین منوال بود وبجز دوسه فیلم، بقیه آثار همه زمینه‌ای تجاری داشتند.

سینمای هندوستان وایران در جمهوری ازبکستان شناخته شده است و هنرمندان سینمای ایران آشنایان قدیمی دوستداران سینما دراین سرزمین هستند (دراین دوره هنرمندان سینمای ایران در جشنواره حضور نداشتند و جای خالی‌شان کاملاً محسوس بود). هندوستان با هیئتی درحدود هشتادنفر به ریاست«راج‌کاپور» برای تسخیر بازار سینمائی جشنواره تاشکند، مجدانه فعالیت میکردند. دراینجا آنقدر که حضور «راج کاپور» حس میشد، وجود «میکل آنجلوآنتونیونی» هنرمند بزرگ‌سینمای ایتالیا نامحسوس بود! «آنتونیونی» در هیچ محفلی ظاهر نشد و طالبان آثار تجاری کمتر متوجه‌اش شدند.

جشنواره «تاشکند» با اینکه چهارمین دوره خودرا برگزار میکرد، تشکیلات ناقص ونامرتبی داشت که مهمترینش فقدان یك‌برنامه رسمی از فیلم‌هائی بود که طی جشنواره به نمایش درمی‌آمد، هم‌چنین این جشنواره تاپایان نتوانست فهرستی از نمایندگان شرکت‌کننده منتشرکند. در چهارمین دوره جشنواره «تاشکند» رویهمرفته سی فیلم را در برنامه رسمی جشنواره گنجانده بودند. سینمای ایران با فیلم خوب «غریبه و مه» ــ بهرام بیضائی ــ وفیلم‌های دیگر مثل خداحافظ کوچولو و مسافر معجون غیرقابل امتزاج خودرا عرضه نموده بود. استقبال تماشاگران «تاشکند» از فیلمهائی نظیر: غریبه و مه (ایران) خاطرات سالهای خاکستر (الجزایر) کشتی سفید (قرقیزستان) ثابت کرد که شرکت‌کنندگان در جشنواره علیرغم توفیق فیلم‌های تجاری، خواهان آثار بهتری هم هستند.

هوشنگ شفتی

(بهرام بیضائی)

خاطرات سالهای خاکستر «محمد لخدر حمینه»

رکس هریسون

نوعی خاص ازمرد انگلیسی

پنجاه سال است «رکس هریسون»* یك بازیگر حرفه‌ای است، وهمیشه برای بسیاری ازمردم جهان نمونه‌ی نوعی خاص ازمرد انگلیسی بوده است. او با بازی در «بانوی زیبای من» به اوج شهرتی بین‌المللی رسید، درحالیکه برای یك ستاره شدن راه درازی را پیموده بود. «رکس هریسون» بتازگی با انتشار زندگینامه‌ی خویش بنام «رکس» نیم قرن بازیگری‌اش راجشن‌گرفته‌است. ریچارد کرشاو، نویسنده‌ی انگلیسی، گفتگوی زیر را درخانه‌ی مدیترانه‌ای «هریسون» در فرانسه وایتالیا با وی انجام داده است.

– البته من یك مزیت درزندگی داشتم، اینکه عملاً هیچ نوع تحصیلاتی‌درهیچ زمینه‌ای نداشتم. درحالیکه پدرم‌که تحصیلات‌عالی‌کرده بود، در زندگی‌اش مطلقاً دست به هیچ‌کاری نمیزد. این برای من سرمشقی‌بود با وجوداینکه او آدم فوق‌العاده‌ای بود ولی‌این حالتش من را که مرد جوانی بودم نگران میکرد. فکرمیکنم همین بودکه من را واداشت درشانزده سالگی بدنبال‌کار بروم.

– بازیگری را چطور شروع کردی؟

– پدرم چند نفری را در «لیورپول» میشناخت‌که عضوهیئت‌مدیره‌ی‌تماشاخانه‌ی محلی بودند، باین‌ترتیب به یکی ازآنها نامه‌ای‌نوشت ومن را برای مصاحبه با «ویلیام آرمسترانگ»، مدیروقت این تئاتر، دعوت‌کردند. سه چهارماه گذشت وبعدکارتی به امضای آرمسترانگ رسید که درآن نوشته بود: «لطفاً درجلسات تمرین درتئاتر حاضرشوید.» خبرخیلی هیجان‌انگیزی بود.

دریك مورد، درنمایش«آبراهام لینکلن»، داشتم خودم را میکشتم که بازی‌کنم. اصلاً جمله‌ای برای‌گفتن نداشتم فقط درنقش یك‌قاصد میبایستی ازراه میرسیدم. درنمایشنامه نوشته شده بود: «قاصد نفس بریده وارد میشود.» خب، من فکرکردم نفس بریده وارد میشوم – ونامه را میدهم دست لینکلن. و با تمام قدرت این‌کاررا کردم. صدایی ازتوی لژ بلند شد: «هریسون، حالت خوب‌است؟» ومن‌تقریباً دل شکسته‌گفتم:

* «رکس هریسون» عضوهیئت داوران جشنواره چهارم تهران بود.

«بله ، آقای آرمسترانگ – دارم بازی میکنم .»

– بعد به لندن رفتی . . .

– وپیش‌ازاینکه‌به‌لندن‌بروم، «آرمسترانگ» من را خواست و ، درحالیکه خیلی جدی و مهربان بنظرمیرسید ، گفت: «هریسون ، میدانی چیست ؟ درکار تئاتر تعداد آدمها خیلی زیاد است ، وحرفه‌ایست‌بسیارمشکل. آدم باید استعداد داشته باشد تابتواند موفق بشود . ومن میخواهم ازتو خواهش‌کنم این‌کار را ول‌کنی .»

البته این حرف خیلی من را غصه‌دارکرد ، ولی مصمم شدم‌کارم را ادامه بدهم . وحتی اگرلازم بشود بازیگر بدی بشوم . به لندن رفتم ، اولین بارم بود ، وپیش یکی ازخاله‌هایم‌که دراین شهر زندگی میکرد ساکن شدم وبعد راه افتادم دنبال کار. معلوم شدکارت بازیگری تئاتر لیورپول جواز ورود من به تمام بنگاههای بازیگری‌است، ومدتی نگذشت‌که «جووان براندول توماس» ، پسرنویسنده‌ی «خاله‌ی چارلی» ، دنبالم فرستاد که نقش یکی ازپسرها را دراین نمایشنامه بازی کنم . او قصد داشت اول نمایش را درشهرهای انگلستان وبعد درکانادا روی صحنه بیاورد . بنابراین من این‌کاررا قبول‌کردم .

– وقتی‌به‌لندن‌آمدی، درمیان هنرپیشگانی که با آنها همبازی شدی ، چه‌کسانی بازیگران بزرگی بودند ؟ آنها خیلی روی تو اثر گذاشتند؟

– البته‌که اثرگذاشتند ، آدمهایی مثل «دوموریه» ، «رونی سکوایر» ، «ماری‌تمپست» ، «رالف مین» و «تام والز» کمدین‌هایی خیلی خیلی‌بزرگ وقهرمان‌های من بودند. به عقیده‌ی من، تمام بازیگران ، تا اندازه‌ای ، مقلدین‌اسلاف خود هستند– بطورقطع مکتب‌های بازیگری وجود دارند . بازیگران شکسپیری تأثیر بسیار مشخصی روی بازیگران جوان‌کنونی داشته‌اند ، ولی من چنین موقعیتی را نداشتم .

– قهرمانهای تو رفتاری مانند ستاره‌ها داشتند ؟

– گمان میکنم به یك شکل فردی بله . «ماری تمپست» به بهترین شکل ممکن رفتاری مثل ستاره‌هاداشت. با چتری‌بلند وکلاهی‌کوچك وارد جلسات‌تمرین‌میشد . یکدفعه روصحنه بازی با او داشتم ، درآخرصحنه‌ی اول وقتی داشتیم ازصحنه خارج میشدیم ، او خیلی آرام دست زد ، وبدنبال او تماشاچیان هم شروع‌کردند به دست زدن ، چونکه اگرآدم این‌کار را بکند ، یکنفر دربین‌تماشاچیان فکرمیکندکه یکنفردیگر دست زده است وبطور خودکار تمام جمعیت شروع میکنند به دست زدن . دفعه‌ی اول فکر کردم «ماری» دارد شوخی میکند وخندیدم . ولی اوگفت : «نه ، نخند . موضوع خیلی جدی است . من همیشه آخرنمایش این‌کاررا میکنم .»

– بعدازجنگ به هالیوود رفتی، که تحول عظیمی درکار تو بود ؟

– تصمیم رفتن به هالیوود تصمیم بزرگی بود ، چونکه من تشخیص دادم این‌کار ممکن است خیلی ازچیزها را درزندگی‌ام تغییربدهد ، ممکن است من را ازدنیای تئاتری خارج‌کند . تصمیم به این‌کارگرفتم چون پولش فوق‌العاده بود. قرارداد طویل‌المدتی بودکه هرسال تجدید میشد ، و با هفته‌ای چهارصد دلار شروع میشد که درآن موقع پول قابل توجهی بود .

– آن موقع سال ستاره‌های بزرگ بود . دراستودیو درکنار تو آدمهایی مثل «کلارك گیبل» وجود داشتند ، وقتی به هالیوود رفتی واین آدمهارا که درهمانموقع شخصیت‌های‌جهانی بودند دیدی ، چه احساسی کردی ؟

– احساس اصلی‌ام عدم شایستگی مطلق‌بود. چون‌میخواستم موی‌بیشتری‌داشته‌باشم، میخواستم کُندترصحبت‌کنم . میخواستم تمام‌کارهایی‌راکه آنها میکردند بکنم . . گیبل ، تریسی ، گرانت وکوپر– تمام این آدمهـا ذاتاً غول بودند– تقریباً هیچکدامشان هرگز روی صحنه‌ی تئاتر بازی نکرده بودند. آنها بازیگرتبودند ، آنها خودشان بودند ، بنابراین وقتی شخصی به یك میهمانی میرفت وهمه‌ی آنها را یکجا میدید ، یکی دست پاچه میشد وخودش‌را میباخت چون آنها حتی باشکوهتر ازآنچه بودندکه روی پرده بنظر میرسیدند. همه به ملاکین بزرگ شباهت داشتند. آدمهای خیلی راحت وآزاده‌ای بودند وخیلی‌هایشان ازدل طبیعت وتپه ودشت آمده بودند: «گاری‌کوپر» اهل‌کلورادو بود وخیلی کُند صحبت میکرد . درحقیقت او ، که یکی از بهترین بازیگرانی است‌که سینما تابحال بخود دیده‌است ، اگر درصحنه‌ای صحبتی‌طولانی‌داشت، قلم را برمیداشت وآن راکوتاه میکرد . او سخنرانی نمیخواست ، فقط قامت وچهره‌اش را میخواست . بعد از «آنا وسلطان سیام» وقتی فیلمهایی به من پیشنهادکردند وآنهارا ردکردم، وقفه‌ای طولانی‌درکارم پیدا شد. البته میخواستم کارکنم ، ازاول‌آدم فوق‌العاده فعالی‌بودم ، ولی ترسم ازاین بودکه مثل‌بقیه بشوم . تمام آن‌آدمها را دوروبرم میدیدم‌که ازاین وضع خوششان میآمد ، که روزبروز تنبل‌تر میشدند . وکارشان فقط این بودکنـار استخرهای ویلاهایشان لم بدهند. زندگی آنها چنین زندگی پرفراغت و استراحتی بود ، بجزموقعیکه مشغول‌کار بودند.

ماشین‌تبلیغاتی‌هالیوودچیزی‌بودکه من‌نمیتوانم قبول‌کنم . من فهمیدم‌که این ماشین‌حقیقتاً نه‌فقط هنرپیشه‌ها ، بلکه تمام صنعت فیلمسازی آمریکا وتهیه‌کنندگان آن را تحت‌کنترل دارد . یا میآید یکدفعه درمنزل «گاری‌کوپر» مهمانی کوچکی برپا بود ، و دوشایعه‌نویس معروف هالیوود– «هداهوپر» و «لولا پارسونز» – هر دعوت داشتند . حضور آنها باعث شده بود همه دهنشان را ببندند وهیچکس دیگر حرفی نزند واین وضع برای من خیلی عصبانی‌کننده بود متأسفانه وقتی من‌گفتم آنها نباید صاحب قدرتی که داشتند باشند ، مقدار زیادی ازمحبوبیتم ازدست دادم .

– «هوپر» و «پارسونز» گفتند دیگر هیچوقت‌کسی اسم تورا درهالیوود نخواهد برد. اینطور نیست ؟

– بله ، آنهاگفتندکه من ازیك نعش هم مرده‌ترخواهم بود . بعد برای‌بازی درنمایشنامه‌ی «هاکسل‌آندرسن» به برودوی رفتم وبخاطرآن جایزه‌ی بهترین‌بازیگر مرد را بردم . خوشبختانه درمراسم پخش جوایز «هدا هوپر» هم بود. بنابراین عملاً معلوم شدکه من مرده‌تر ازیك نعش‌نیستم . بعد درمصاحبه‌ای درفیلادلفیا، عمداً ازآن دوبعنوان پیرزن‌هایی‌گرسنه‌ی سکس اسم بردم ، وخب البته این حرف به مذاق‌آنها خوش نیامد. درواقع «پارسونز» درتلویزیون ظاهرشد وگفت: «رکس هریسون میگوید ما پیرزن‌هایی بسیارگرسنه‌ی سکس هستیم . ما ازاین حرف خوشمان نمیآید .»

– بعد بانمایش «آن هزارروزه» به‌دوره‌ای ازبازیگری صرفاً درتئاتر برگشتی ، که موفقیت بزرگی بود ، وبعد ازآن با نمایش «میهمانی عصرانه» دوباره به تئاترلندن آمدی .

– این نمایش معرکه‌ای است ، با تمی‌که احساس می‌کنم خیلی واقعی‌است . این تمی است که من‌درزندگی‌ام پیداکرده‌ام : وقتی‌درپریشانی بیش ازاندازه هستی ، یکنفر به شکلی ونوعی در زندگی‌ات پیدا میشودکه‌کمکت‌کند – تم ولی وپشتیبان .

– وبه این‌ترتیب ازتو خواستند در «بانوی زیبای من» بازی‌کنی ؟

– من‌داشتم درلندن‌بازی‌میکردم‌که «ورتر» و «لو» وارد شدند وبه من پیشنهادکردند نقش

هیگینز» را درنسخه‌ی موزیکالی از «پیگمالیون» بازی کنم. آنها کسی را میخواستند که ازعهده‌ی خواندن تصنیف‌ها بربیاید. ومن راکنار پیانو ایستاندند تا آوازها را بخوانم وخودشان هم کنارم ایستادند. کم‌کم ترسم ریخت چون آنها خودشان هم با من میخواندند، ولی درعین‌حال خواندن من‌هم گوش‌میدادند، ودیدند که من حدود سه نت را میتوانم بخوانم. وقتی بالاخره من موافقتم را اعلام کردم آنها تصمیم گرفتند تصنیف‌ها را ازنو براساس این نت‌ها تنظیم کنند. «ورتر» و «لو» رفتند دنبال این‌کار ومن هم رفتم به مدرسه‌ای تا آوازخوانی را به شیوه‌ی کاملاً اپرایی وعلمی یاد بگیرم. یکی دو روز که گذشت فهمیدم که ده سال‌دیگرهم آوازه‌خوان نخواهم شد. بنابراین گفتم: «ببینید، من‌گمان نمیکنم بتوانم به هیچ شکلی ازعهده‌ی این‌کار بربیایم.» دراین‌موقع‌بودکه پیشنهادشد: «خب، چرا به مردی باسم «بیل‌لو» تلفن نمیکنی، او در «کلیزیم» رهبر ارکستراست.» من باین مرد تلفن‌کردم وپیش او شروع‌کردم به یادگرفتن صحبت‌کردن با بالاوپائین‌بردن صداوآهنگ‌دادن به‌آن. آدم فقط وقتی‌میتواند این‌کار را بکند که یك حس ریتم مادرزادی دروجودش باشد. بالاخره، روی صحنه رفتم ونت‌هایی راکه می‌توانستم بکار ببرم بکار بردم وبقیه را خیلی ساده فقط صحبت‌کردم.

نمایش معرکه‌ای بود، وبرای من‌تجربه‌ای خیلی بزرگ. خیلی بندرت برای یك هنرپیشه این اتفاق میافتدکه پس‌ازیك اجرا ازتئاترخارج بشود وببیند مردم فلاسك چای دردست صف درازی‌کشیده‌اند تا برای جاهای ایستاده‌ی فردا شب بلیط بگیرند.

– بعداً، در «کلئوپاترا» درکنار «الیزابت تیلور» نقش سزار را بازی‌کردی – رفتن به رم وبه‌این سیرك عظیم باید مبهوت‌کننده بوده باشد.

– باید بگویم که واقعاً یك سیرك‌بود، ولی وقتی کسی برای اولین‌بار به «رم» میرفت نمیدانست تا چه حد سیرك است. اولین روز من هنوز درست توی جلد «سزار» فرونرفته بودم، بازی‌کردن نقش یك مرد بزرگ‌کار ساده‌ای نیست. درست پیش از ورود «کلئوپاترا» به «رم» من در «میدان» بودم با عده‌ی بیشماری ازحیوانات وفیلها وخدا میداند چه چیزهائی‌که همراه با صدهزار نفر سیاهی لشکر هوراکشان حرکت داده میشدند. سزار میبایستی ازجا بلند میشد وچندجمله‌ی پیچیده درمورد اعطای مدال به سناتورها بمناسبت‌ورودکلئوپاترا بیان میکرد.

خب، من صبح زود ازخواب بلند شدم وشروع‌کردم به خواندن این نطق، که سروصدا وبی‌نظمی دوروبرم نمیگذاشت آن را ازبرکنم. چیزی‌که درمورد تکنیك پرده‌ی عریض متوجه نشده بودم این‌بودکه نه‌فقط من روی پرده بودم،

بلکه تمام حیوانات هم بودند. بنابراین هردفعه که من درایراد نطق تپق میزدم میبایستی‌حیوانات را به سرجای اولشان برمیگرداندند وده هزار سیاهی‌لشگرهم میبایستی ساکت میشدند واز نو شروع میکردند به هوراکشیدن.

– بعداً درفیلم «بانوی زیبای من» نقش «هنری هیگینز» را بازی‌کردی وبخاطر آن یك اسکار بردی. وبعد ازآن نقش یك شخصیت برجسته‌ی دیگر – پاپ – را در «رنج وسرمستی» درکنار «چارلتون هستون» بازی‌کردی. آیا این‌کوششی‌برای دوباره سازی یك «سزار» بود؟

«رنج وسرمستی» فیلم پرتی بود، واقعاً فیلم خیلی پرتی‌بود. من نقش «پاپ جولیوس» را بازی‌کردم و «هستون» نقش «میکل‌آنژ» را. صحنه‌های «میکل‌آنژ» و «پاپ» با همدیگرزیاد بودند، ومن متوجه شدم «هستون» یك‌کمی زیادی برای من بلندقد است – تقریباً هشت سانتیمتر بلندتر بود. بنابراین پیش متصدی‌لباس رفتم وگفتم: «ببین، تمام مدت این عباهای بلند تن من است، بنابراین چرا پاشنه‌های‌کفشم را بلندتر نمیکنی تا تقریباً هم‌قد «هستون» بشوم وبتوانیم مستقیم توی چشمهای هم نگاه‌کنیم.»

باین‌ترتیب یك‌کمی زیرپای من بلندترشد، ولی همینطورکه فیلمبرداری پیش میرفت بنظر میرسیدکه «هستون» هم رشد میکند. تمام مدت او یك‌کمی بلندتر ازمن بود درحالیکه‌کفشهای پاشنه بلندتری پا نمیکرد، فکرمیکنم با نوعی تلقین این‌کار را میکرد!

– فیلم حقیقتاً بزرگ دیگری‌که قبول کردی «دکتر دولیتل» بود. چرا نقشی‌اینچنین غیرمعمول را پذیرفتی؟

– من‌کتابهای «دولیتل» را دوست داشتم وهمین‌طور حیوانات را، وهنوز هم دارم، با وجوداینکه یکسال‌فیلمبرداری‌باآنها واقعاًدوران سختی بود. درفیلمنامه جمله‌ای بودکه خیلی آسان بنظرمیآمد: «دکتر دولیتل روی پلی نشسته است، ویك سنجاب دارد با یك طوطی صحبت میکند.» خب، آسان بنظر میآمد. بنابراین، درتقریباً تنها روز آفتابی‌یی‌که در «ویلتشایر» داشتیم، تصمیم‌گرفته شد این صحنه را فیلمبرداری‌کنیم.

اول ازهمه میبایستی یك سنجاب را پیدا میکردیم. کشاورزی را پیداکردیم‌که میگفت یك چنین سنجابی را دارد وآن را توی قفسی کرد وآورد. قسمتی ازنمایش بعهده طوطی‌بود که‌کاملاً رام وتربیت شده بود. جریان باین ترتیب میبایست باشدکه «دولیتل» روی پل نشسته است وفقط به صحبت‌های این دوحیوان گوش میکند. بمحض اینکه سنجاب را ازقفسش بیرون آوردند دیوانه‌وار شروع‌کرد به حمله کردن وگازگرفتن این وآن – درواقع همانقدر رام بودکه یك شیرهست! بنابراین بعد ازاینکه مأموران دستکش دست‌کردند، سعی‌کردند بابستن تکه‌های‌کوچك سیم بدور پای او، وکوبیدن سیمها با میخ روی پل، ثابت نگهش دارند و کاری‌کنند طوری بنظر بیایدکه انگار دارد با طوطی صحبت میکند. ولی معلوم شد سنجاب دراین وضع چندان احساس راحتی نمیکند ودر تمام طول صبح‌که آن آفتاب دلنشین وکمیاب می‌تابید وتلف میشد جنگ بین طرفین ادامه داشت، تااینکه بالاخره به دامپزشگ تلفن‌کردند تا درباره‌ی دادن یك‌داروی‌آرام‌بخش به سنجاب با او مشورت‌کنند. دامپزشك گفت دادن هرنوع داروی آرام‌بخش به پستانداران جونده کشنده است. بنابراین بهترین‌کار، دادن‌کمی جین به سنجاب بود. بعدازناهار، با بطری جین وقطره‌چکان به سرصحنه برگشتیم تا مقداری جین توی حلق سنجاب بچکانیم. سنجاب بعدازقورت‌دادن مشروب بدتر ازپیش وبکلی دیوانه شد – خب، هیچ‌کار دیگری‌نمیشداکرد بجزاینکه بازیك‌کمی جین به او بدهیم، که دادیم، ودرحالیکه بشکل عجیبی به طوطی نگاه میکرد یك تکه فیلم از او گرفتیم. بعد ازاین موفقیت یك‌کمی دیگر جین توی حلقش ریختیم و با این‌کارسنجاب تلوتلویی خورد وبیهوش افتاد توی رودخانه.

– رکس، توهم درسینما هم درتئاتر به نقطه‌ی اوج حرفه‌ایت رسیده‌ای. وقتی‌بازیگری به این نقاط اوج میرسد بعد چه اتفاقی میافتد؟ آیا به پائین میلغزد؟

– بعقیده‌ی من تمام حرفه‌ها فرازونشیب دارند. واین حالت، بخصوص درمورد تمام هنرمندان صدق میکند. بعد از «دولیتل» بعلت تصمیم‌گیری‌های‌غلط درمورد چندفیلم ونمایش، من‌درزندگی‌ام، وهمینطور درزندگی‌حرفه‌ای‌ام، به نشیب بدی رسیده‌ام. اینجاست‌که دوباره به تم ولی وپشتیبان برمیگردم. چونکه زن فعلی‌ام، الیزابت، برای من یك‌ولی وپشتیبان بوده‌است. در ۱۹۶۹ زمانی رسیدکه وضع ذهنی و روحی‌ام بسیار بد شده بود، پزشکان بمن‌گفتند ذهنم را ببندم وبروم بخوابم، که این‌کار راکردم. در حقیقت، هیچ‌ناراحتی جدی‌ای نداشتم، ولی فکر میکنم به ته خط رسیده‌بودم، به‌افسردگی‌وسکون مطلق، والیزابت‌بودکه باشیرینی‌و عشقش مرا از آن قعربیرون‌کشیدودوباره‌روی پاهایم ایستاند.

ترجمه‌ی: فیض‌الله پیامی

نگاهی به سینمای سه کشور عرب*

سوریه

(۱۹۶۲ - ۱۹۱۸)

نوشتهٔ : SALAH DEHNI

ترجمه : پرویز شفا

۱ - سوریه ، سینما را کشف می‌کند

در ۱۹۱۸ ، سوریه بخشی از امپراتوری بزرگ عثمانی‌بود. مردم سوریه پس‌ازمبارزات فراوان توانستند خود را از قید قیمومت فرانسه ، فرمولی مودبانه در قاموس‌امپریالیست‌ها‌که توسط چهارمتفق‌بزرگ وپیروز براین کشور تحمیل شده بود، آزاد کنند. به هرحال، سوریه هم به‌دنبال لبنان موفق شد در ۱۹۴۶ به دوران تسلط وسیطرهٔ فرانسوی‌ها خاتمه بدهد.

زمانی‌که عده‌ای از ترکان عثمانی، نخستین‌دستگاه نمایش فیلم را به سوریه آوردند و در ۱۹۰۸ به‌نمایش تجاری فیلم‌ها در شهر Aleppo پرداختند ، سیزده سال از اختراع وگسترش سینما درجهان می‌گذشت.

در ۱۹۱۲ ، صاحب کافه‌ای در دمشق درصدد برآمد برنامه‌های منظمی برای نمایش فیلم ترتیب دهد وسود فراوانی برداشت‌کند. ازآن به‌بعد، منابع سرمایهٔ ملی در پیشرفت وتکامل سینمای سوریه، نقشی اساسی بازی کرد. این ویژگی در دیگر کشورهای عربی وجود نداشت چرا که به‌هرحال دراین کشورها، افراد خارجی‌فراوانی زندگی‌می‌کردند ومشاغلی‌درفعالیت‌های سینمایی داشتند.

در ۱۹۱۶ ، طی نخستین جنگ جهانی ، ترکان عثمانی سینمای بزرگی به‌نام Janak Kala'a افتتاح کردند تاخاطرهٔ پیروزی خود برنیروی دریایی‌انگلیس را در تنگه‌ای به‌همین نام ، زنده نگاهدارند. لیکن این سینما به‌زودی طعمه حریق شد. بعدازآن، سینماهای متعدد دیگری افتتاح شد و مشتریان را از دیگر سرگرمی‌های زمان، مثل «خیال‌الظل» و «کاراکوز» با داستان‌هایی سرگرم‌کننده که گاه با عبارات مبتذل همراه می‌شد ، یا قصه‌های داستان‌گویان عامی که صحنه‌ها و کافه‌ها را هرشب با بازگوکردن کارهای «ابوزیدالهلالی» ، «ابله وانتر» ، Zir یا دیگر قصه‌هایی که اعمال قهرمانی را با داستان‌های عشقی و افسانه‌ای نسل‌های پیشین درهم می‌آمیختند، به‌سوی خود جلب کرد.

سابقاً طی دوران جنگ جهانی اول ، سینماها اصولاً فیلم‌های آلمانی نشان می‌دادند ــ ازآن جا که آلمانی‌ها ، متحد ترکان عثمانی بودند ــ لیکن به‌محض پیروزی متفقین و استقرار قیمومت، به‌نمایش فیلم‌های آمریکایی وفرانسوی رغبت نشان‌دادند. فیلم‌های سریال «ادی‌پولو» و«تام‌میکن» همراه با فیلم‌های معروفترین ستارگان وسترن و فیلم‌های پلیسی به نمایش درآمد. چارلی چاپلین ، هرولد للوید و دیگر ستارگان کمدی نیز پس‌از نمایش بسیاری ازفیلم‌هاشان، شهرت فراوانی به‌دست آوردند.

این‌فیلم‌ها که البته فیلم‌هایی صامت بودند تا سال ۱۹۳۱ در سوریه نمایش داده می‌شدند؛ حتی پس‌از این تاریخ ، تعدادی از این فیلم‌های صامت را سینماهای کوچکتر به‌منظورجلب مشتریان‌بیشتر، نمایش می‌دادند.

۲ - آغاز تهیهٔ فیلم‌های داخلی

دراین دوره، تحرکی درسوریه پدید آمد : آغاز تهیهٔ فیلم‌های داخلی. لیکن شرایط تهیه برای پیشرفت محصولات داخلی نامساعد بود.

نخستین فیلم : قربانی بیگناه

در ۱۹۲۸ ، گروهی از جوانان علاقمند که تحت تأثیر تازگی و امکانات کسب سود سریع ازطریق سینما قرارگرفته بودند، نیروی‌خودرا متشکل‌کردند وبه‌تهیهٔ نخستین فیلم سوری پرداختند. به‌این منظور، شرکتی‌را که «هرمان فیلم» نامیده شد، تأسیس کردند و فیلم «قربانی بی‌گناه» را که طرح داستانی آن شدیداً متأثر از ماجراهای دزدان در فیلم‌های آمریکایی بود، دراین استودیو تهیه‌کردند.

مسئولیت تهیه ونقش اصلی فیلم به«ایوب‌بدری» داده شد. این نخستین محصول سینمایی داخلی، علیرغم موانعی‌که توسط سانسورفرانسوی ایجاد شد وسازندگان فیلم را به‌فیلمبرداری دوبارهٔ بیشتر صحنه‌ها به بهانهٔ ظاهرشدن دختری مسلمان درنقش قهرمان زن فیلم مجبور کردند ، در سوریه و لبنان با موفقیتی فراوان روبرو شد. نمایش عمومی فیلم به‌دلایل متعددی به‌تأخیر افتاد وتهیه‌کنندگان را شدیداً سرخورده و مأیوس‌کرد و در عین‌حال به‌خاطر موانعی‌که پیش آمد، مخارج اضافی و فوق‌العادهٔ پیش‌بینی نشده‌ای را موجب شد. در نتیجه، شرکت تهیه‌کنندهٔ فیلم با ضرر روبرو شد، حال آن‌که دوسینمای درجه دومی‌که فیلم را نمایش دادند بیشتر درآمد حاصل‌را برداشت‌کردند وسرانجام، قضیه به‌زیان یکی وسود دیگری پایان یافت.

دومین فیلم : زیرآسمان دمشق

اندکی بعد ، گروه دیگری به تهیهٔ دومین صامت سوری آغازکردند، با توجه به‌این‌که نخستین فیلم ناطق خارجی دراین زمان در دمشق نشان داده می‌ این فیلم توسط «اسماعیل‌آنزور» که برای مدت ز در اتریش، در زمینهٔ سینما تحصیل ومطالعه کرده با نام «زیرآسمان دمشق»، تهیه‌شد. حوادث داستان در «قوتا»ی دمشق، مدخل شهر وخیابان‌های این رخ می‌دهد. این‌فیلم به‌خرج «کمپانی‌هلیس‌فیلم» شد به‌این منظور که در ۱۹۳۲ به‌نمایش عمومی گ شود، لیکن مقارن همین احوال، آگهی‌های متع بردر ودیوار ساختمان‌های شهر، نمایش یك فیلم مص با ناطق عربی، تحت عنوان «آوازقلب» را اعت می‌کردند . صحنه‌های داخلی این فیلم مصری «استودیوهای‌اکلر» درپاریس، تهیه شده‌بود ونقش کوچك‌را آکتریس‌های زیبای‌فرانسوی عهده‌دار بو و دکورهای فیلم هم بسیار مجلل بود. نمایش این ف مصری ناطق، تهیه‌کنندگان فیلم «زیرآسمان دمشق» دچار واهمه‌کرد.

دومین فیلم صامت سوری درمقایسه با فیلمی‌ک در فضایی باشکوه فیلمبرداری شده و با ص «محمد عبدالوهاب»، آوازخوان بزرگ مصر ، هم بود خیلی کهنه و قدیمی بنظر می‌رسید. تهیه‌کنند سوری به‌عبث کوشیدند تا صدای ناطق را با گرامافو همراه‌کنند: مردم‌کمترین‌علاقه‌ای نشان ندادند. سرانج مقامات فرانسوی با جلوگیری از نمایش فیلم به ا بهانه که تهیه‌کنندگان، حق‌الامتیاز موسیقی خارج برگزیده برای فیلم خود را نپرداخته‌اند، دخالت آغ کردند. تمامی این پیشآمدها با ضرر و خسران فراو مادی برای همهٔ سهامداران شرکت، پایان یافت.

سومین فیلم : ندای وظیفه

علیرغم فاجعه‌ای‌که‌گریبانگیر سهامداران وتهیه کنندگان فیلم «زیرآسمان دمشق» شده بود، «ایوب بدری»راکه تهیه‌کنندهٔ نخستین‌فیلم سوری بود، مأیوس نکرد. از این‌رو، در ۱۹۳۷ درصدد برآمد فیلم تازه‌ای با عنوان «ندای وظیفه» تهیه‌کند و به دنبال آن، فیلم دیگری دربارهٔ شورش‌فلسطینی‌ها علیه‌انگلیسی‌ها بسازد او صحنه‌های جنگ‌را که شامل انفجار بمب‌ها، حرکت تانك‌ها، یا مانوورهای نظامی می‌شد و از فیلم‌های خارجی برداشت کرده بود، درفیلم خود مونتاژ کرد.

به‌هرحال، این‌کوشش‌ها باموفقیت چندانی همراه نبود چرا که براساس دانش کافی علمی، فنی یافرهنگ قرار نداشت. از آن‌جا که فیلم‌های مزبور صامت بود

* درشماره‌های‌گذشته ازسینمای‌کشورهای عربی ، مصر والجزایر را نیز معرفی‌کرده‌ایم.

بالا : سلطانه (۱۹۶۶) از «رضا میسر» – ماجراها ، رقص وآوازهای قبایل بدوی عرب با شرکت «سحوره» و «ابراهیم‌خان» فیلم مشترك دیگر «سوریه ولبنان» .

پائین : ملاقات درپالمیرا (۱۹۶۵) از «یوسف مألوف» طی سالهای اخیر، فیلم‌های مشترك «سوری – لبنانی» فراوانی ساخته شده است . این فیلم‌کمدی ، اکثراً درمحل‌های قدیمی تاریخی سوریه و درهوای آزاد فیلمبرداری شده است.

خوب بدری وتنی چند از دوستانش قبلاً به‌اتاق دستگاه نمایش فیلم می‌رفتند و با استفاده از یك میکروفن، کلمات دیالوگ را بازگو می‌کردند و صداها را ترتیبی که مردم باورشان بشود سرگرم دیدن فیلمی واقعی هستند، تقلید می‌کردند.

نخستین فیلم خبری

گذشته‌ازاین‌فیلم‌های داستانی، «نورالدین‌رفاعی»، عکاسی که به‌سینما هم علاقه داشت، نقش مهمی درتهیهٔ فیلم‌های خبری بازی‌کرد. او، رویدادهای‌ملی، نخستین نشست‌های مجلس شورای سوریه در ۱۹۳۲، و همچنین تظاهرات و اعتصاب‌هایی را که درمملکت علیه «رژیم قیمومت» سازمان یافته بود، ضبط کرد. او که مشمول وتابع‌کنترل مقامات فرانسوی بود هربارکه می‌خواست فیلم‌های خودرا نشان بدهد، مجبور می‌شد این فیلم را برای گرفتن پروانهٔ نمایش ازسانسور فرانسوی به‌بیروت ببرد . البته ، دست‌کم سه‌چهارم فیلم‌هایش را حذف می‌کردند و همین‌ها باعث زیان‌های مادی برای این جوان پرشور و حرارت می‌شد ، با این‌حال اورا از ادامهٔ کارش باز نمی‌داشت تااین‌که بابروزجنگ جهانی دوم، ورود فیلم خام متوقف شد.

علل شکست

حقیقت مهمی از این کوشش‌ها آشکار می‌شود : سینما درسوریه، همزمان با مصر آغاز شد لیکن درآغاز شکل‌گیری سینمای سوریه، دلایلی دربطن برای خرابی وزوال خود به‌همراه داشت. ازیك‌سو، تهیهٔ فیلم، عملی پرخرج بود و از سوی دیگر براساس اصول علمی یا فنی محکم استوار نبود. نکتهٔ دیگر، مخالفت سرسختانهٔ سوری‌فرانسوی بودکه به‌آسانی، نمایش‌فیلم را تصویب نمی‌کرد. از یك‌سو، صنعت سینمای مصر از زمان تولد سرمایه‌گذاری‌های‌فراوان وپیشرفت‌هایی درزمینه‌های گوناگون حمایت شد. سینمای مصر ازهمان مراحل اولیه پیدایش در جلب حمایت مادی «بانك مصر» موفقیت حاصل کرد و همین حمایت‌های مادی و دخالت‌هـای سرمایه‌گذاران بود که به‌سینمای مصر، مقام وموقعیتی بخشید، وابراز ضعف درمقابل فشارهای مادی، آسیب عمدهٔ بزرگی‌هم واردکرد.

۲ – پس‌از جنگ جهانی دوم

در خلال جنگ ، بسیاری از سوداگران سوری بطرق مختلف، ثروت فراوانی گرد آوردند. این‌سرمایه بسیاری از شرکت‌های با مسئولیت محدود کـه موقع به عنوان شالوده و اساس صنایع بزرگ ملی سوریه بود مثل پنبه‌بافی ونساجی، بلورسازی، ساختن کاغذ سفالی، رنگرزی وچرم، به‌کار افتاد. طی این که دسترسی به فیلم‌های خارجی بسیار اندك بود همه از منافع فراوانی که نصیب فیلم‌های مصری شده اطلاع داشتند. از این‌رو، هنگامی که گروهی از سرمایه‌داران ، تشکیل یك شرکت فیلمسازی سوری‌را در Alep اعـلام کردند ، درخواست‌هـای بسیاری برای خریداری سهام سرازیرشد وسهام شرکت بسرعت در سراسر سوریه به‌فروش رفت. دوسال پس‌از تأسیس، شرکت فیلمی باعنوان «شاهزاده خانم لیلا» درمصر تهیه کرد که سازنده‌اش «نیازی مصطفی» بود. این‌فیلم

با شکستی کامل روبرو شد. به‌هرحال ، شرکت مزبور متعهد به‌پرداختن حق‌الزحمه‌هایی بود و تشکیل جلسهٔ «هیئت مدیره» را خواستار شد. این هیأت مرکب از اشخاصی بودکه دانش واطلاعی ازسینما نداشتند.

شرکت سوری به‌کار وفعالیت‌های خود در«خالد» نزدیك بیروت ــ در لبنان ــ ادامه داد و استودیوی عظیمی با وسایل مدرن برای تهیهٔ فیلم‌های بلند در کشوری که تا این‌زمان حتی فیلم‌های مستند کوتاه هم تهیه نکرده بود، تدارك دید. استودیو به دلایلی بسته باقی ماند و ابزار و وسایل دقیق خریداری شده از ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۲ ، یعنی تازمان ورشکستگی شرکت‌سوری و تشکیل یك شرکت لبنانی با مسئولیت محدود به‌نام «مُدرن استودیو» که جای شرکت قبلی را گرفت، در انبار باقی ماند. «مُدرن استودیو» درصدد کرایه دادن وسایل‌فیلمبرداری‌خود به‌دیگر مؤسسات فیلمسازی لبنانی و مصری برآمد. به‌این ترتیب، امیدهای بزرگی که برای تهیهٔ آثار ارزنده سوری پدید آمده بود ، نقش‌برآب شد. شرکت منحلهٔسوری قادر به‌جلب حمایت مادی مورد نیاز برای ادامهٔ حیات بود، لیکن از تجربه‌ای که به هرحال برای تهیه فیلم و پخش آن اساسی بود، عاری بود.

با این‌همه، تهیه فیلم با روش‌های کهنه و قدیمی فردی در سوریه ادامه یافت. گهگاه ، آدمی پرشور و حرارت که میلی شدید برای ساختن فیلم، در خود احساس می‌کرد اندکی پول و حداقل وسایل را برای تهیهٔ فیلمی که تمامی امیدهایش وابسته به‌آن بود ، به‌زحمت جور می‌کرد. سپس بامسایل توزیع ومشکلات نمایش فیلم در شهرك‌ها و نواحی مختلف روبرو می‌شد و بزودی همراه با فیلم، در دوزخ شکست دچار می‌آمد و ناپدید می‌شد و درقفای خود ، خاطره‌ای مبهم از امیدهای‌باشکوه، لیکن برآورده‌نشده، باقی می‌گذاشت.

به‌این ترتیب در ۱۹۴۸ ، «نازیه شلبندر» فیلمی به‌نام «روشنی‌ها وتاریکی‌ها» در استودیویی‌که دردمشق داشت و تمامی وسایل آن‌را خود ساخته بود، تهیه‌کرد. او درتهیهٔ این فیلم، تهیه‌کننده، کارگردان، فیلمبردار، صدابردار، متخصص چاپ ومونتور بود.

به‌همین طریق، «احمد عَرفان» پس‌ازفیلم مستند خود به‌نام «ارتش سوریه درجنگ» (۱۹۴۹)، باحمایت مادی یکی از اهالی Aleppo به‌تهیهٔ فیلمی از روی داستان «عابر»، اقدام کرد. به‌هرحال برخلاف «نازیه شلبندر»، او دقت فراوانی در تمامی جنبه‌های ساختن فیلم به‌عمل آورد و برای چاپ ، مونتاژ و مراحل صداگذاری به‌پاریس رفت. با این‌همه، فیلم مزبور هم با شکست تجاری روبرو شد. احمد عرفان سپس کارتهیهٔ فیلم‌های داستانی را به‌منظور ساختن فیلم‌های مستند، پیش‌از آن‌که برای همیشه به «واحد فیلم ارتش» مراجعت‌کند، رها کرد.

ده سال بی‌حاصل سپری شد. موجودیت یك‌سینمای سوری تقریباً به فراموشی سپرده شد تا این‌که «زهیر شاوا» که قبلاً بازیگر بود، استودیوی کوچکی به راه انداخت وچند دوربین و مقداری ابزار و وسایل‌کهنه خریداری کرد ، دستگاه ظهور و چاپ فیلم را نیز با مساعدت «محمد سابو» متخصص مصری، ساخت و با شوروحرارتی فراوان، تهیهٔ فیلمی به‌نام «درّهٔ سبز» را که در ۱۹۶۲ به‌نمایش درآمد، آغاز کرد. البته دراین فیلم، از نظر فیلمبرداری، بازیگری وچاپ فیلم، عیوب بسیاری به‌چشم می‌خورد. لیکن سازندهٔفیلم، بهرهٔ مادی کافی نصیب برد که بعداً توانست مقداری وسایل تازه خریداری کند و به تهیهٔ فیلمی اقدام کرد که دوسال بعد به‌نمایش‌گذاشته شد.

در خلال سال‌های پیش و پس‌از جنگ جهانی دوم، تلاش‌های فردی دیگری هم در امر تهیهٔ فیلم به عمل‌آمد. از جمله می‌توان از «جلال "Assiouti"» که جوانی تحصیل‌کرده بود، نام برد که درسال ۱۹۳۷، مبلغ قابل توجهی را برای وارد کردن دوربین‌های فیلمبرداری و وسایل ضروری برای ضبط صدا و برپا کردن یك لابراتوار، سرمایه‌گذاری کرد. همه تصور می‌کردند که «جلال» درکاری که پیش گرفته بود ، موفق خواهد شد. لیکن او نیز مانند دیگران، تلخی شکست را تجربه کرد. او سپس رهسپار کشورعراق شد و هنر سینما را برای همیشه رها کرد.

به عنوان مثال از میان آنهایی که پس از سال ۱۹۵۱ در زمینهٔ سینما فعالیت داشتند ، می‌توان از «یوسف فهدی» نام برد که او نیز لابراتواری کامل ومجهز در دمشق تأسیس‌کرد و دو فیلم دربارهٔ دمشق و Lattakia ، برای «ادارهٔ جهانگردی» ساخت. او با ساختن‌فیلم‌های مستند درپی کسب تجربه بود ودراین دوره با ساختن فیلم‌هایی دربارهٔ « نمایشگاه ۱۹۵۴ مدرّسین کالج» یا "Zida" که موضوع آن دربارهٔ «مؤسسهٔ حمایت کودکان» و برای وزارت دادگستری بود، به‌کار خود ادامه داد وسپس درسال ۱۹۵۴، فیلم دیگری به‌طریقهٔ سینماسکوپ دربارهٔ دمشق‌ساخت. آنگاه به‌لبنان رفت وهفت سال در آن‌جا اقامت کرد ومستندی به‌نام «مکان‌های تاریخی‌لبنان» ساخت. دراین‌هنگام، او نخستین فیلم بلند خود را در ۱۹۵۸ ، تحت عنوان «خورشید برای کی می‌درخشد»، تهیه‌کرد. این فیلم، شرکت لبنانی‌ها در جشنوارهٔ سینمایی مسکو را نشان می‌دهد. پس‌از اتمام این فیلم، فیلم بلند دیگری به‌نام «غریبه درخانه» تهیه کرد که در زمینهٔ سناریو و کارگردانی، پیشرفت محسوسی را نشان می‌داد.

این تلاش مداوم و خستگی‌ناپذیر ، نمایشگر میل و خواسته‌ای است راسخ برای خلق سینمایی ملی که توانایی نشان دادن شایستگی‌های واقعی ومخصوص‌مردم این ناحیه از ملت بزرگ عرب را داشته باشد، همچنان که عملاً از اعتراف به شکست، امتناع می‌کرد.

تمامی این‌عوامل، فیلم‌های سوری را ازفیلم‌هایی که در بسیاری از دیگر کشورهای عربی، به ویژه فیلم‌های ساخته شده درمغرب، جایی‌که بسیاری از آثار تاریخی خارجی فیلمبرداری می‌شود و فیلم‌های داخلی نیز توسط متخصصان خارجی تهیه می‌شود، جدا می‌کند. از این‌جهت، مشاهدهٔ این‌که هیچ شرکت خارجی به‌فکر استفاده از مناظر طبیعی سوریه برای فیلمبرداری صحنه‌های خارجی فیلم‌های تاریخی نیفتاده، شگفت‌آور است . چرا که سوریه با محل‌های متعدد تاریخی‌اش و کوه‌های پردرختش که بر فراز بیابان‌های خشك سر برکشیده ، جایی که دریا فقط چند کیلومتر از حاصلخیزترین‌دشت‌ها فاصله‌دارد، سرزمینی‌که خرابه‌های تمدن‌های قدیمی درکنار شهر و روستا قرار دارد و جنبه‌های‌گوناگون زندگی‌مذهبی با مُدرنیسم پرتحرکی درهم می‌آمیزد، این سرزمینی است‌که می‌تواند رؤیای تهیه‌کنندگان فیلم را واقعیت ببخشد. لیکن تاکنون، شرکت‌های تهیهٔ فیلم‌های خارجی چنان رفتارکرده‌اند که گویی برای تهیه‌کنندگانی‌که در جست‌وجوی محلی مناسب بوده‌اند، کشوری به‌نام سوریه روی نقشهٔ کرهٔ ارض وجود نداشته است. تاکنون هیچ فیلم ارزشمند و قابل بحث خارجی در سوریه فیلمبرداری نشده

از این‌رو، جوانان وعلاقمندان سوری علاقه‌مند سینما، کوشش‌هایی کمابیش نافرجام وفردی داشته‌اند عده‌ای بخت خودرا می‌آزمایند و یکی پس‌از دیگری به‌راه پرمخاطرهٔ ساختن فیلم گام می‌نهند و هر یکی شکست می‌خورد و از حرکت باز می‌ماند، درست مشعل را به‌دست می‌گیرد. تجربیات گرانبهایی در شیوهٔ کمدی تراژیك به‌دست آمده و فیلم‌هایی هم ساخته شده است. هرچند که دارای ارزش و اعتبار هنری نیستند، با این‌همه، راه را برای آثار بزرگ هرکس انتظارش را می‌کشد وهنوز ظاهر نشده است هموارکرده‌اند . . .

٤ – سینما ودولت

پس‌ازاستقلال سوریه، دولت توجهی‌خاص به‌سینما مبذول کرد، لیکن متأسفانه در حیطه‌ای محدود. با چند وزارتخانهٔ مشخص با نیازهای گوناگون سینما سازمانی برای تهیهٔ فیلم‌های موردنظر آنها، تأسیس

وزارت کشاورزی : در ٤٧ ــ ۱۹٤٦ به تهیه فیلم‌هایی مربوط به مسایل کشاورزی آغاز کرد. با دستگاه واحد سیّار وفیلم‌های کشاورزی ازخارج و کرد وشروع به‌تهیهٔ چند فیلم کشاورزی صرفاً مو علاقهٔ مردم محلی وروستاها کرد.

وزارت بهداری : یك ادارهٔ تهیهٔ فیلم، وابسته به‌این وزارتخانه است. در این قسمت، یك فیلمبردار کارمی‌کند. وزارت‌بهداری، فیلم‌های مربوط به‌بهداشت و سلامتی عمومی را از دیگر کشورها می‌گیرد وبه‌مر نشان می‌دهد. سه پروژکتور نمایش‌فیلم دراختیار دار

وزارت فرهنگ ملی : دونفر منشی وبیست تا هزارلیرهٔ سوری جهت خریداری فیلم‌ها و وسایل سمع وبصری برای دوهزاروصد مدرسهٔ دولتی، بودجه تعیین شده است.

وزارت‌کار و رویدادهای اجتماعی : سه کارمند فیلم‌های سازمان ملل متحد را درایالات مختلف توزیع می‌کنند.

وزارت دفاع : در۱۹۵۱، یك‌سرویس سینما توسط فرماندهی عالی ارتش تأسیس‌شد. هنگامی‌که «شیشکلی به قدرت رسید، دریافت که سینما وسیلهٔ بسیار خوبی برای تبلیغ درمیان مردم است. وسایل وابزار تازه‌ای از کشورهای اروپایی خریداری شد و هردو هفته یکبار، اخبار وگزارش‌های‌کشوری، درسینماها به‌نمایش درآمد ونسخه‌هایی ازآن نیز درشهرهای مختلف سوریه توزیع می‌شد.

پیش‌از ۱۹۵۸ ، گسترهٔ این فیلم‌ها بسط یافت و دنیای خارج را هم دربر گرفت. موافقت‌نامه‌هایی با انستیتوهای خارجی برای مبادلهٔ فیلم‌های مستند امضا شد. لیکن این وضع چندان نپایید ومبادلهٔ فیلم‌ها متوقف شد و فیلم‌های اخبار وگزارش‌ها، خودرا به رویدادهای داخلی محدود کرد. فرصت دیگری برای توسعه به سرویس سینمایی ارتش داده شد و آن هم در ۱۹۶۰ بود که ساختمان ویژه‌ای در حومهٔ Havast ، نزدیك دمشق، برایش درنظر گرفته شد.

محسن سابو متخصص مصری، یك لابراتوار در

ساختمان جدید برپا کرد، و دستگاه‌های ضبط صدا و دوربین‌های فیلمبرداری خریداری شد . سرویس سینمایی مزبور که بخشی از «ادارهٔ اطلاعات ارتش» بود به ادارهٔ مرکزی وزارت هدایت ملی، ضمیمه شد.

تردیدی نیست که لابراتوار سینمایی ارتش از منابع کافی برای تهیهٔ فیلم‌های مستند و فیلم‌های بلند داستانی برخوردار است وبرای انجام کارهای ادارات مختلف‌دولتی وخصوصی، درنظرگرفته‌شده. این‌تأسیسات سینمایی می‌تواند نقش بسیارمهم وارزنده‌ای درپیشرفت و تکامل سینما به‌عنوان هنر با فراهم‌آوردن منابع ضروری مادی، بازی‌کند.

سینما درخدمت وزارت فرهنگ وهدایت ملی

پس از تأسیس این وزارتخانه در سال ۱۹۵۸ ، طرحی برای رفرم مسایلی که به هنرهای گوناگون مربوط می‌شد، تنظیم شد. در سال‌های بعد، بسیاری از طرح‌های پیشنهادی، جامهٔ عمل پوشید. وزارت فرهنگ و هدایت ملی، اداره‌ای برای تولید فیلم ایجاد کرد و برنامه‌های وسیعی در پیش‌رو دارد که شامل بسط فعالیت سینمایی، ایجاد یك کتابخانه سینمایی وسرانجام، تهیهٔ فیلم می‌شود.

این‌وزارتخانه، قراردادهایی با متخصصین سوری و خارجی (به‌ویژه با یك تهیه‌کننده و فیلمبردار از یوگسلاوی) امضا کرد و به ساختن فیلم‌های سی‌وپنج میلی‌متری‌بسیاری دربارهٔ سوریه، خرابه‌های‌تاریخی‌اش، فولکلورش، و همچنین رنسانس اقتصادی ، کشوری و اجتماعی‌اش، آغازکرد.

وزارت فرهنگ و هدایت ملی بطور مرتب ، هردو ماه، یك فیلم سریال به‌نام «خبرهای فرهنگی» را که به‌فعالیت‌های فرهنگی‌کشورمربوط می‌شود، به‌نمایش می‌گذارد. تهیهٔ این مجموعه، در دنیای عرب منحصر بفرد است. تا اواخر ژوئن ۱۹٦٤، شش اپیزود از مجموعهٔ «خبرهای فرهنگی» به نمایش درآمده بود که نسخه‌های سی‌وپنج میلی‌متری آن در سینماهای عمومی، نسخه‌های شانزده میلی‌متری این مجموعه برای نمایش بیست‌وشش مرکز وابسته به وزارتخانه که هریك، وزکتوری شانزده میلی‌متری دارد، توزیع می‌شوند.

تلویزیون

پس از این که در ۱۹٦۰ ، ساختمان وتجهیزات استودیوهای تلویزیون در دمشق‌کامل‌شد، یك‌استودیوی سی‌وپنج میلی‌متری مجهز بود، تأسیس‌شد. در۱۹٦٤ ، تلویزیون ، بزرگترین و مدرن‌ترین استودیوی صدای فیلم را نیز دایرکرد.

تلویزیون از همان آغاز، ساختن فیلم‌های مستندی را توسط متخصصان خارجی و داخلی ساخته می‌شد، در گرفت. چند فیلم مستند گزارشی ساخته شد. این دربارهٔ موضوع‌های مختلفی است مثل صنعت ، محل‌های دیدنی برای توریست‌ها ، صنایع و فولکلور.

لبنان

(۱۹٦٤ – ۱۹۲۹)

نوشتهٔ : لوسین خوری

ترجمه : پرویز شفا

از تولد وموجودیت سینمای لبنان، زمان درازی نمی‌گذرد. پیش از ظهور و پیدایش سینمایی لبنانی، حوالی سال ۱۹۳۰ ، چند کوشش فردی نافرجام صورت گرفت. گرچه این فعالیت‌ها، فعالیت‌هایی سازمان‌یافته نبود وتهیه فیلم‌های لبنانی تا پایان سال ۱۹۵۲ آغاز نشد، بااین‌همه می‌توان بررسی مختصر ذیل‌را به‌دوبخش تقسیم‌کرد : «پیش‌از ۱۹۵۲» و «پس‌از ۱۹۵۲».

بخش اول : ۱۹۵۲ ــ ۱۹۳۹

نخستین فیلم لبنانی، «ماجراهای الیاس مبروق» نام داشت و درسال ۱۹۲۹ به‌نمایش درآمد. این اثر، فیلمی کمدی بود که توسط یك آماتور جوان به‌نام «جوردانو پیدوتتی» با کمك چند نفر از دوستان که آنان نیز بی‌تجربه بودند، تهیه شد.

صحنه‌های این فیلم با دوربین‌های «کینامو» فیلمبرداری شد و درکارگاهی کوچك که «پیدوتتی» ساخته بود، چاپ ونمایش داده شد. نوارهای فیلم را در تشتك‌های پر از مایع ظهور می‌گذاشتند و سپس خشك می‌کردند. نوار فیلم را روی قرقره‌هایی می‌پیچیدند که ظرفیت هریك از این قرقره‌ها ، سی‌متر فیلم بود.

فیلمی که آنها ساختند، داستان یك مهاجر لبنانی را که پس از غیبتی طولانی، برای یافتن خانواده و اقوامش از آمریکا مراجعت می‌کند (یك موضوع لبنانی)، بازگو می‌کند. این فیلم شامل صحنه‌هایی از رقص اسپانیولی می‌شد و هنگامی‌که به‌نمایش درآمد با موسیقی ضبط شده روی صفحه هم همراه بود. چنین تصور می‌کردند که موسیقی، تحرك بیشتری به فیلم می‌دهد . مخارج فیلم ، شامل پرداختن بهای فیلم خام و دستمزد کارگران می‌شد وفیلم، ثمرهٔ تلاشی آماتور بود و درهیچ سینمایی به‌نمایش گذاشته نشد چرا که در آن زمان، فیلم‌های ناطق خارجی را در شهرهای لبنان، نمایش می‌دادند.

در ۱۹۳۳ ، خانم «هرتا گارگور» ، یك لبنانی با اصل‌ونسب آلمانی، «شرکت لومینارفیلم» را تأسیس کرد. این شرکت ، «جرج‌کوستی» را برای تعلیم در استودیوهای «پاته» به‌پاریس فرستاد. «کوستی»، طی شش‌ماه ، فیلمبرداری صحنه‌ها را آموخت و چندی هم در لابراتوار کارکرد؛ او سپس به‌لبنان مراجعت کرد. به‌این ترتیب، او یکی از نخستین تکنیسین‌های فیلم، در لبنان بود.

وسایلی‌که شرکت دراختیارداشت، وسایلی‌ابتدایی بود. صحنه‌های داخلی را در اتاق پذیرایی خانم «گارگور» که به‌صورت یك استودیو درآورده شده‌بود، فیلمبرداری می‌کردند. لابراتوار ظهور وچاپ فیلم هم بسیار ابتدایی بود و از حوضچه‌های سیمانی رنگ‌شده با نوعی رنگ حفاظتی، برای ظهور فیلم‌ها استفاده می‌شد. یك‌اتاق خشك‌کن هم ساخته شده بودکه منفذی برای دخول گرد وخاك نداشت و استوانه‌ای ــ به‌طول هفت متر وقطر چهارمتر ــ درآنجا تعبیه شده بود که روی محوری می‌چرخید. به‌این ترتیب، امکان خشك کردن دویست متر فیلم درآن واحد، وجود داشت.

به‌هرحال، به‌اتکاء این‌لابراتوار، فیلم«درخرابه‌های بعلبك» تهیه شد و نخستین فیلمی بود که به‌طورکامل در یك‌کشورعربی تهیه می‌شد (چرا که فیلم‌های مصری را برای چاپ به‌فرانسه می‌فرستادند).

«شرکت لومینارفیلم» باهمکاری دونفرازصاحبان سینما، به نام‌های «حدّاد» و«کنان»، فیلم مزبور را که تنها فیلم عربی با دیالوگ عربی وزیرنویس‌های فرانسوی بود، تهیه کرد. این شرکت برای بالابردن کیفیت فنی فیلم از تکنیسین‌های ایتالیایی که وسایل مدرن فیلمبرداری همراه خود به‌لبنان آورده بودند، متوسل‌شد. ازایتالیایی‌هایی‌که درتهیه این‌فیلم همکاری کردند می‌توان از «دلوکا»ی تهیه‌کننده، و «روسّی» صدابردار، یاد کرد. جرج کوستی، فیلمبرداری را به‌عهده داشت . مخارج تهیه فیلم به‌انضمام دستمزد تکنیسین‌های خارجی وکرایهٔ وسایل، بالغ بر سی‌هزار لیرهٔ لبنانی شد که درآن زمان، رقمی قابل توجه بود. فیلم «درخرابه‌های بعلبك» با موفقیت تجاری روبرو شد و در سالن‌های متعدد برای تماشاگران لبنانی به‌نمایش گذاشته شد. شش نسخه ازاین فیلم به‌فرانسه، آفریقا وکشورهای عربی فروخته شد. بااین‌همه، تهیه‌کنندگان به زحمت توانستند مخارج فیلم را جبران‌کنند وسود اندکی بدست آورند.

نتیجه‌ای که از تهیه و سپس نمایش این فیلم به‌دست آمد، جدایی «حدّاد» و«کنان» از «شرکت لومینارفیلم»بود. این‌شرکت تاسال۱۹۳۸ به‌فعالیت‌های محدود خود ادامه داد. فعالیت‌هایش به‌تهیهٔ یك بولتن خبری مربوط به رویدادهای مهم سیاسی و اجتماعی، مثل انتخاب «پرزیدنت Edde » و مرگ «پرزیدنت Debbas » محدود می‌شد . . . این بولتن خبری را در سالن‌های شهرنمایش می‌دادند.

«شرکت لومینارفیلم»، علاوه برتهیهٔ بولتن‌خبری، به درخواست خارجی‌های مقیم لبنان و بویژه ساکنان فرانسوی‌زبان این‌کشور، چند فیلم مستند دربارهٔ لبنان وسوریه، تهیه‌کرد.

هنگامی که شرکت منحل شد، «جرج‌کوستی» و «جوردانو پیدوتتی»، به دعوت دولت عراق برای تهیه فیلمی‌مستند به‌طول ششصد متر که درنمایشگاه بین‌المللی نیویورك نمایش داده بشود، به‌بغداد رفتند. «کوستی» سپس به‌لبنان مراجعت کرد و زیرنظر «کمیسرعالی»، یك بولتن خبری تبلیغاتی برای فرانسوی‌ها، تهیه‌کرد. ظهور جنگ جهانی دوم، هرآنچه را که از فعالیت‌های سادهٔ سینمایی باقی مانده بود، متوقف‌کرد.

مرحلهٔ دوم : ۱۹٦٤ ــ ۱۹۵۲

در ۵۲ ــ ۱۹۵۱ ، فعالیت‌های سینمایی با تأسیس چند استودیوی تازه، جانی گرفت. از جمله می‌توان از «استودیو هارون» و «استودیو الارض» (۱۹۵۲) نام برد. این دو استودیو با وسایل فیلمبرداری خارجی و تجهیزات لابراتوار داخلی، به‌کار پرداختند. مضافاً براین ، «استودیو الارض» با دستگاه‌هایی برای دوبلهٔ فیلم هم مجهز شد.

فروشنده‌انگشتر (۱۹٦۵) از یوسف «شاهین»- یك‌اپرت برای سینما با شرکت : «فیروز» ، خواننده بـزرگ لبنانی – گزارشی ازرقص ورسوم دهات لبنان

ارابه شیطان (۱۹٦۲) از «جرج‌کتالی» – این فیلمساز یکی ازپیشگامان سینمای لبنان است وکوشیده تا منش وخصیصه ملی را درفیلمش به نمایش بگذارد .

ماجراهـای الیاس مبروق ــ ۱۹۳۰ ــ از «جوردانو پیه‌وتی» اثری کمیك که به موضوع مهاجران لبنانی مربوط میشود .

گل‌های سرخ (۱۹۵۷) از«میشل‌هارون» ــ داستان این فیلم دریك دهکده لبنانی روی میدهد . این درام اجتماعی به درستی ، سنت‌های لبنانی را تصویرمی‌کند.

غریبه‌کوچك (۱۹٦۲) از «جرج ناصر» – این فیلم درجشنواره سینمائی‌کان ۱۹٦۳ نمایش داده شد . این اثر است ازسینمای «موج‌نو» که به‌مسائل‌پسربچه‌ای‌که به‌تدریج بادنیای مردان سروکارپیدا می‌کند مربوط میشو

بال‌های شکسته (۱۹٦٤) از «یوسف مألوف» – این فیلم ، ازنوول-اتوبیوگرافی شاعربزرگ لبنان «جبران خلیل جبران» اقتباس شده است .

«فاتحین» (۱۹٦٦) – فیلمی با ماجراهای تاریخی – با شرکت سمیره توفیق – بهترین خواننده آوازهای عربی اصیل .

فقط برای زنها (۱۹۶۶) از «آنتوان رمی» - یك کمدی موزیکال سبك .

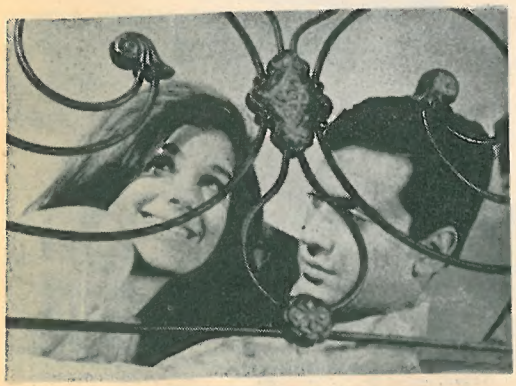
گارو (۱۹۶۵) از «گاری‌گارا بدیان»- داستان بزهکار جوانی‌که با شیوه‌ای پرعطوفت وشاعرانه بازگو میشود.

فیلمی‌از محمدسلمان(۱۹۶۶)- این‌کارگردان، فیلمهای موزیکال‌بسیاری برای‌توده وسیع بینندگان عرب ساخته است ، دراین‌جا «صباح» یکی‌ازمشهورترین آوازخوانان لبنان ، نقش یك دختر روستائی را بازی می‌کند.

به‌کجا ؟ (۱۹۵۷) از «جرج ناصر» - این فیلم درسال ۱۹۵۷ درجشنواره‌های سینمائی‌کان‌ونکن نمایش‌داده‌شد. این‌یك درام شاعرانه انسانی به شیوه نئورئالیستی است. یکی ازاصیل‌ترین فیلم‌های لبنانی‌کـه تاکنون ساخته شده است .

تولد پیغمبر(۱۹۶۰) ازاحمدالتوفیق - یك فیلم مذهبی که نسخه‌های آن درکشورهای دیگر به‌فروش رفت ودرکشورهای مسلمان تا اندونزی نمایش داده شد .

غریبه درخانه (۱۹۶۱) از «یوسف شاهین» . . . یك موضوع سانتی‌مانتال با شرکت نوال فرید .



صحنه‌ای ازیك فیلم به نام «انتصارالمنهزم» از «سمیر نصری» ، یك‌کمدی انتقادی اجتماعی‌که درروز جهانی سینما به سال ۱۹۶۶ درکارتاژ نمایش داده شد .

عراق

نوشتهٔ : حقّی بشلی

ترجمه : پرویز شفا

پیش‌از جنگ جهانی اول، سینما یا تئاتر به‌مفهوم واقعی در عراق وجود نداشت، تنها گروه‌های کوچك تئاتری بود که سابقاً در بغداد برای سربازان عثمانی، برنامه‌هایی اجرا می‌کردند. اندکی بعد، فیلم‌های صامت خارجی نمایش داده شد. بعضی از افراد به ساختن سینما درشهر بغداد وهمچنین در دیگر شهرهای بزرگ عراق اقدام کردند. صاحبان سینماها، فیلم‌های خارجی وارد می‌کردند و نمایش می‌دادند. سرانجام هنگامی‌که در ۲۲ ــ ۱۹۲۱ کشور عراق تأسیس شد، تعداد سینماها بتدریج رو به‌فزونی نهاد ونمایش فیلم‌های صامت چند برابر شد تا این‌که فیلم‌های ناطق خارجی به‌بازار آمد.

پس‌از ۱۹۲۷ ، فیلم‌های صامت مصری در عراق هم به‌نمایش درآمدند. بازهم برتعداد سینماها افزوده شد ونسبت‌فیلم‌های خارجی‌ومصری وارداتی، سال‌به‌سال، فزونی یافت.

اما درمورد تئاتر، نخستین‌بار در ۱۹۲۳ در بطن سازمان‌های ملی، مدارس دولتی وخصوصی، درشهرهای بغداد، بصره وموصل ظاهر شد.

در ۱۹۲۶، نخستین‌گروه تئاتری مصری از عراق دیدن‌کرد. افراد این‌گروه را بازیگران «جرج عیاد» تشکیل می‌دادند. چند سال بعد، گروه تئاتری «ابن‌رشد» فقید و«فاطمه رشدی» وبه‌دنبال آنها، گروه یوسف وهبی و دیگر گروه‌های مصری، سوری ولبنانی برای اجرای پاره‌ای برنامه‌ها به عراق آمدند که مهم‌ترین تمامی این‌گروه‌ها، گروه «امین‌اطلاع» فقید بود .

در ۱۹۲۷ ، نخستین تئاتر عراقی توسط «حقی شبلی» تأسیس شد. گذشته از آکتریس‌ها و آکتورهای عراقی‌که در زمینهٔ تئاتر به‌فعالیت پرداختند، هنرمندان مشهور دیگری از کشورهای عربی، به‌رهبری «بشیر واکیم» فقید، برنامه‌هایی ترتیب دادند.

چند سال بعد، گروه‌های آماتوری دیگری در از بغداد و دیگر ایالات عراق دیدن کردند. این‌گروه‌ها به‌تناوب ، یعنی تا زمان جنگ جهانی دوم، هنگامی‌که تعدادی ازآنها به‌خاطر عدم استطاعت مادی منحل‌شدند کار را ادامه دادند. دیگران به هیچوجه دست ازکار نکشیدند و پس‌از جنگ جهانی دوم، با عزمی راسخ به فعالیت‌های تئاتری خود ادامه دادند.

سرانجام، گروه‌های دیگری‌هم از فارغ‌التحصیلان «انستیتوی هنرهای زیبا» تشکیل شد. آنها درتئاترهای چند مدرسهٔ بزرگ و در سینماها ، اجرای نقش‌کردند درهمان زمان درسرویس رادیو وتلویزیون شروع به‌کار کردند. بیشتر آنها هنوز هم به‌این کار مشغول هستند

صنعت تهیه فیلم درعراق، ابتدا در خلال سال‌های ۴۶ــ۱۹۴۵ ، زمانی‌که یك کمپانی «مصری ــ عراقی» فیلم «قاهره ــ بغداد» را از «استودیو مصر» تهیه‌کرد نضج گرفت. یك فیلم مشترك دیگر به‌نام «پسرشرق» به‌دنبال آمد که ازطرف «استودیو الاهرام» پخش شد در هردو فیلم، بازیگران مشهور عراقی ومصری شرکت وبازی داشتند.

به‌دنبال این‌گام نخست درجهان‌هنرها، استودیوی کوچکی در بغداد ساخته شد. دوفیلم عراقی به نام‌های «لیلا درعراق» و «عالیه واعصام» متوالیاً ساخته شد به‌دنبال این دوفیلم ، تعدادی فیلم‌های مربوط به فولکلورهای محلی نیز تهیه شد و این فعالیت‌ها با یك فیلم‌تاریخی‌رنگی به‌نام Nebouchadnezzar ، پیگیری شد .

در ۱۹۵۴ ، چند شرکت سینمایی در عراق شروع به‌کارکرد و تعدادی فیلم‌های محلی عراقی تهیه‌کردند. چندفیلم مهم ازاین قراراست: «آقای سعید»، «مسئول کیست»، «نعیمه» و «نقشهٔ ازدواج».

میان سال‌های ٦٤ ــ ۱۹۴۷ ، بیست فیلم بلند عراقی تهیه شد و همچنین تعدادی فیلم مستند توسط وزارت فرهنگ و واحدهای سینمایی وزارتخانه‌ها و شرکت نفت عراق و «واحد آمریکایی فیلم» ساخته شد.

باید درنظرداشت‌که در ۱۹۵۹ ، «سازمان عمومی تئاتر وسینما» وابسته به وزارت فرهنگ وهدایت ملی تأسیس شد وتهیه فیلم‌های مستند وفیلم‌های کوتاه یا بلند داستانی را به‌عهده گرفت. این سازمان همچنین به شرکت‌های خصوصی که نتایج کارشان رضایت‌بخش باشد، کمك‌های مادی ومعنوی می‌کند.

از این‌رو، می‌توان مشاهده کرد که تهیه فیلم‌های سینمایی در عراق، سال بسال رو به‌پیشرفت بوده است چه ازطرف سرمایه‌گذاران خصوصی وچه ازطرف دولت.

مضافاً براین که وزارت فرهنگ و هدایت ملی، هنرمندان، نویسندگان و مؤلفان را با اعطای جوایز وکمك‌های مالی ویژه در تلاش وکوششی برای تضمین خلق آثار موفقیت‌آمیز هنری و ادبی در زمینه‌های سینما وتئاتر، تشویق می‌کند.

طی نخستین دوره که تا سال ۱۹۵۹ ادامه یافت، نام سه تهیه‌کننده، خودنمایی می‌کند.

در ۱۹۵۳ ، استودیو الارض برای تهیه فیلم **«پشیمانی» به زبان عربی‌کلاسیك، با «جرج Qa'i»** همکاری کرد. داستان فیلم، توجه خودرا روی رنج وعذاب وجدان متمرکز می‌کند و متأثر از ویژگی‌های زندگی مردم لبنان است. این فیلم برای پانزده روز در «سینما اپرا» که سینمایی درجه یك بود به‌نمایش گذاشته شد. فقط سه نسخه از این فیلم به‌فروش رفت: به‌عراق، اردن، کویت. دلیل شکست فیلم، اتکای آن برزبان عربی کلاسیك بود و درك‌آن برای بسیاری از تماشاگران، مشکل بود.

برای تهیهٔ دومین فیلم «جرج Qa'i » به نام «دوقلب و یك جسم»، پنجاه‌ودوهزار لیرهٔ لبنانی‌خرج شد و درآمدی برابر یکصدهزار لیره داشت. این‌مبلغ، علیرغم اختلافاتی میان شرکا ومخارج اضافی که از تأخیر در امر تهیه حاصل شده بود، به‌دست آمد. فیلم مزبور برای سه‌هفته در «سینما اپرا» به‌نمایش گذاشته شد. پنج نسخه از این فیلم به‌فروش رفت: به‌کشورهای عربی، آفریقایی، برزیل واسترالیا.

سپس نام تهیه‌کنندهٔ دیگری ظاهر می‌شود که شوروهیجان فراوانی پدید آورد: «جرج‌نصر» که فیلم «به‌کجا؟» را در ۱۹۵۷ تهیه کرد و در همین سال در فستیوال کان ، نشان داده شد و واکنش‌های انتقادی خوبی از جانب منتقدان فرانسوی ابراز شد. داستان فیلم، دربارهٔ یك دهقان لبنانی است که برای کسب مال ومنال به‌آمریکا مهاجرت می‌کند و سپس با همان فقری که سابقاً در لبنان با آن روبرو بود، به‌کشور خویش مراجعت می‌کند. فیلم مزبور به‌عنوان «کوششی درشعر لبنانی» و به‌عنوان «سندی زنده»، وجالب‌تر از خطابه‌های عالمانه، توصیف شده است. متأسفانه، این‌فیلم در لبنان با موفقیت تجاری روبرو نشد. شش نسخه از این فیلم به‌چین ویوگسلاوی فروخته شد. هیچ‌یك از کشورهای عربی، نسخه‌ای از فیلم را برای نمایش ، خریداری نکرد. جرج نصر سپس در ۱۹۶۰ ، فیلم «غریبهٔ‌کوچك» را که سرنوشتی تقریباً شبیه فیلم قبلی داشت، تهیه کرد. همچنین می‌توان از فیلم «گل‌های سرخ» نام برد که در ۱۹۵۲ ، توسط «میشل هارون» تهیه شد وهنوز هم یکی از مهم‌ترین فیلم‌های لبنانی بشمار می‌رود.

سال‌های۱۹۵۹ و۱۹۶۰ ، شاهد تجدید قابل‌ملاحظهٔ فعالیت‌های سینمایی بود، چرا که مبالغ و ارقام بزرگی در صنعت فیلمسازی ، سرمایه‌گذاری شد. استودیوهای تازه‌ای مجهز به مدرن‌ترین وسایل ضروری برای تمامی مراحل تهیهٔ فیلم، تأسیس شد. به‌عنوان مثال، باید از «استودیو بعلبك» و «استودیوناطق خاورمیانه» نام برد که هردو به‌خاطر داشتن وسایلی با استاندارد عالی، شاخص بودند؛ و استودیو هارون که اینك در دست تغییر وتحول است و با وسایل مدرن مجهز خواهد شد. همچنین استودیویی به‌نام «استودیو مدرن» وجود دارد که در ۱۹۵۹، جانشین یك «شرکت سوری ــ لبنانی» شدکه اصلاً فیلمی تهیه نکرد. این استودیو، دکورهای بزرگ ومتعددی در اختیار دارد که تکنیسین‌های فیلم می‌توانند برای فیلمبرداری مورد استفاده قرار بدهند. علاوه‌براین، پیدایش تلویزیون هم به‌تأسیس استودیوی کاملاً مجهزی باوسایل‌تهیه فیلم‌های شانزده میلی‌متری، **متعلق به «جرج Shammas » کمك کرد. آمادگی** کامل این‌استودیوها وموفقیت فیلم‌هایی مثل«صبح‌بخیر عشق» به‌کارگردانی «احمدالتوفیق» و «تولد پیغمبر» به‌کارگردانی «محمد سلمان»، افزایشی ناگهانی درتهیهٔ فیلم‌ها را موجب شد. به‌این ترتیب، در ۱۹۶۳ هشت فیلم، در ۱۹٦٤ یازده فیلم، در ۱۹٦۵ پانزده فیلم ، و در ۱۹٦٦ ، پیش از پایان فصل سینمایی، هفده فیلم تهیه شد. تردیدی نیست که کیفیت فنی وهنری این فیلم‌ها بالا رفته است، لیکن هنوزهم جای ترقی و پیشرفت دارد. باید یادآور شد که بیست‌ودو نسخه از فیلم «تولد پیغمبر» به‌کشورهای عربی و برخی از کشورهای آسیایی و آفریقایی، فروخته شد. موفقیت چشمگیر این فیلم، به‌واسطهٔ موضوع مذهبی آن دربارهٔ «زندگی پیغمبر» است.

به ویژه باید از فیلمی ساختهٔ یوسف شاهین به‌نام «فروشندهٔ انگشتر» (۱۹٦۵) یاد کرد که با شرکت «فیروز»، آوازخوان معروف لبنانی، تهیه شد و در ۱۹٦۵ در جشنوارهٔ جهانی فیلم در لبنان، نمایش داده شد وازجانب تماشاگران داخلی وتماشاگران بین‌المللی، مورد تحسین فراوان قرار گرفت. این فیلم، یك اپرت است، لیکن دقّت‌کافی درتهیه وکیفیت خوب موسیقی، ضبط وفیلمبرداری به‌عمل آمده‌است وآن‌را اثری واجد شرایط شهرت واعتبارجهانی می‌سازد.

اما دربارهٔ موضوع فیلم‌های تهیه شده، بیشترآنها ملودرام یا کمدی موزیکال بود با شرکت رقاصه‌ها و آوازخوان بزرگ مثل «صباح»، «سمیرهٔ توفیق»، «احسان صادق»، «نزهت یونس» و «فهد بالان». کوشش‌هایی برای دوری ازاین فیلم‌ها که از سینمای مصر تأثیر فراوان پذیرفته‌اند ، به‌عمل آمده‌است مثلاً می‌توان از فیلم «بال‌های شکسته» از «جرج مألوف»، یك تراژدی اجتماعی ملهم از زندگی «جبران خلیل جبران»، شاعر بزرگ لبنان، وفیلم‌های جرج نصر که قبلاً هم ذکرشد، نام برد.

شرکت پوبلیکو وارد کننده وسایل مدرن سینمائی

میز مونتاژ ناطق ۱۶ و سوپر هشت

دوربین‌های ۱۶ و دوبل
سوپر هشت پاته فرانسه

پروژکتور کارتریجی فرچایلد امریکا برای آموزش- برای بازاریابی -
برای خانواده‌ها

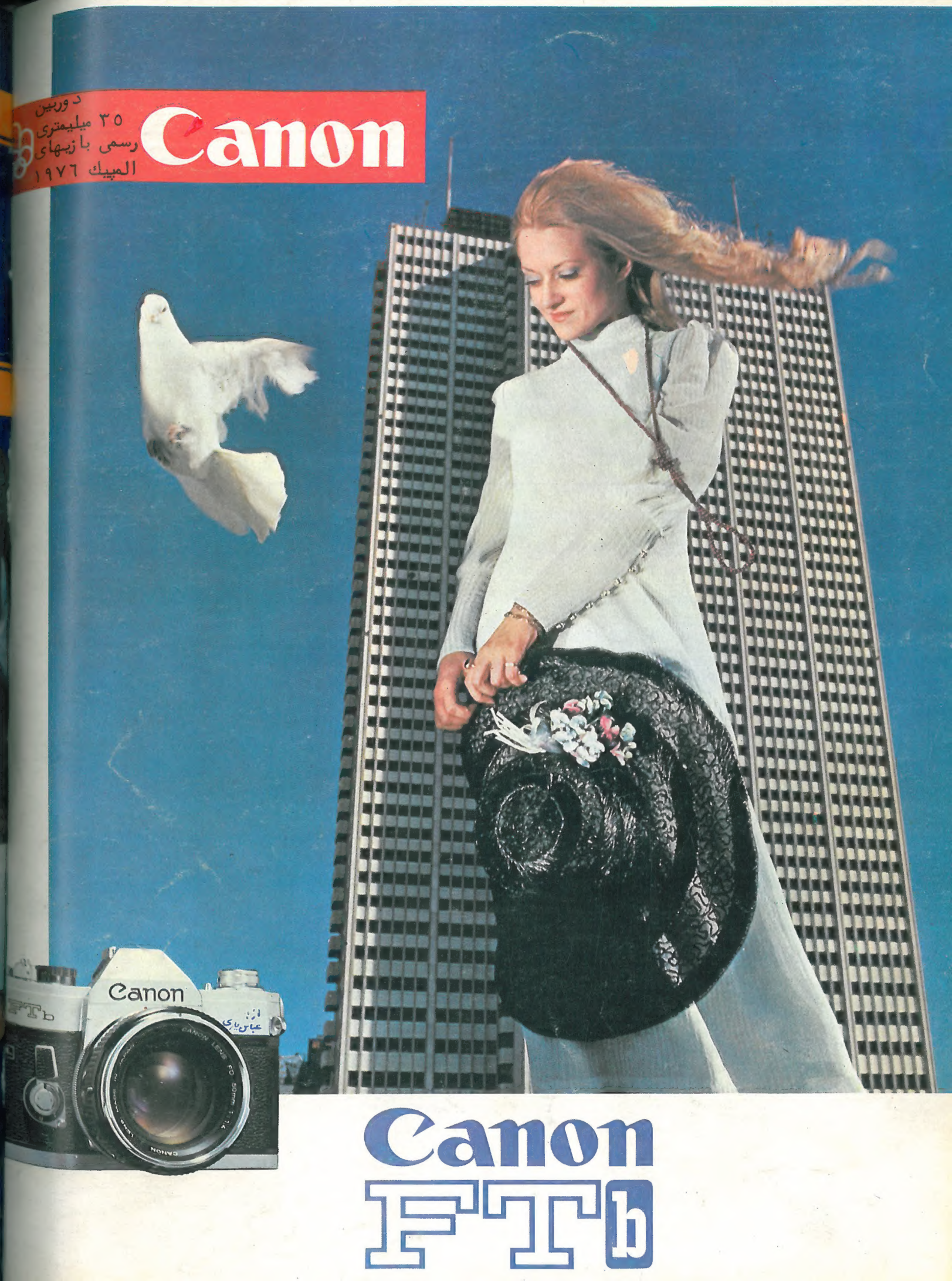
● دستگاه سینماتیک با ۳۰ یا ۵۰ حلقه فیلم
رقص و آواز غربی و عربی برای خانواده‌ها

MS 24 M

پروژکتور ۱۶ میلیمتر پاته تمام اتوماتیک
با سیستم نگهدارنده تصویر

فیلمهای آموزشی با برگردان فارسی - دستگاه چاپ ۸ میلیمتری آماتوری - دستگاههای کوت فیلم ۸ و ۱۶ میلیمتری - پروژکتورهای گردان نوروصدا

پوبلیکو ــ نادرشاه جنوبی شماره ۲۸ ــ تلفن ۸۹۶۸۰٤ ــ ۸۹٤٤۰٦


Canon
دوربین ۳۵ میلیمتری رسمی بازیهای المپیک ۱۹۷۶
Canon
FTb
Canon
FTb
عباس یاری
CANON LENS FD 50mm 1:1.4
CANON
Canon
FTb